



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dziwniejsze niż fikcja : rola wyobraźni w filmach Marca Forstera

**Author:** Magdalena Kempna-Pieniążek

**Citation style:** Kempna-Pieniążek Magdalena. (2012). Dziwniejsze niż fikcja : rola wyobraźni w filmach Marca Forstera. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



**Magdalena  
Kempna-Pieniążek**

**Dziwniejsze niż fikcja**  
Rola wyobraźni w filmach  
**Marca Forstera**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Katowice • 2012



# **Dziwniejsze niż fikcja**

**Rola wyobraźni  
w filmach Marca Forstera**

*Rodzicom*



NR 2942

**Magdalena Kempna-Pieniążek**

# **Dziwniejsze niż fikcja**

**Rola wyobraźni  
w filmach Marca Forstera**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii: Studia o Kulturze  
**Tadeusz Miczka**

Recenzent  
**Iwona Sowińska**

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
**[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)**

## Spis treści

Sztuka latania . . . . .	7
Część pierwsza	
Wyobrażenia – pamięć – tożsamość . . . . .	11
Zwierciadła i lampy. Kategoria wyobraźni w filozofii i estetyce . . . . .	13
Biała kartka. Kategoria wyobraźni w fenomenologii i psychoanalizie . . . . .	25
Nowe horyzonty. Wyobrażenia, pamięć i tożsamość w najnowszej filozofii . . . . .	33
Maszyny imaginacji. Wyobrażenia w teorii filmu . . . . .	39
Część druga	
Wyobrażenia w filmach Marca Forstera . . . . .	49
W stronę cienia — <i>Zostań</i> . . . . .	55
Postmodernistyczny film-zagadka . . . . .	56
Pierwszy element . . . . .	60
Drugi element . . . . .	63
Trzeci element . . . . .	69
Czwarty element? . . . . .	74
W stronę Nibylandii – <i>Marzyciel</i> . . . . .	79
Zaproszenie . . . . .	80
Gościnność . . . . .	84
Gra w udawanie . . . . .	88
W stronę podmiotowości – <i>Przypadek Harolda Cricka</i> . . . . .	97
Wielkie i małe narracje . . . . .	98
Wielka rzeczywistość i małe rzeczy . . . . .	105
Mały-wielki podmiot . . . . .	111
W stronę nieba – <i>Czekając na wyrok, Chłopiec z latawcem</i> . . . . .	117
Utajone przewinienia . . . . .	117
Utajone obrazy . . . . .	125
Utajona wyobraźnia . . . . .	134



W stronę fantazmatu – <i>Quantum of Solace</i> . . . . .	141
Bond jako fantazmat . . . . .	141
Dekonstrukcja i demakijaż . . . . .	145
Bond jako mit . . . . .	150
 Marzyciel w Fabryce Snów . . . . .	 155
 Filmografia . . . . .	 161
 Bibliografia . . . . .	 163
 Indeks osobowy . . . . .	 167
 Summary . . . . .	 171
 Zusammenfassung . . . . .	 172

## Sztuka latania

W jednej z najbardziej istotnych scen *Piotrusia Pana* Jamesa M. Barrie'ego tytułowy bohater – chłopiec, który nie chciał dorosnąć – uczy swoich nowych towarzyszy, dzieci państwa Darling, sztuki latania. Posypawszy trójkę rodzeństwa pyłem wróżki, Piotruś tłumaczy, że latać będą mogli tylko wtedy, gdy wyobrażą sobie coś naprawdę wspańskiego: „Trzeba sobie po prostu pomyśleć o czymś przyjemnym i cudownym [...] i takie myśli uniosą was w powietrze”<sup>1</sup>. Wyobraźnia, która jest jedną z najważniejszych dla zrozumienia przesłania dzieła Barrie'ego kategorii, została tutaj ukazana jako siła, która dosłownie dodaje skrzydeł, pozwala wzbić się w przestworza się do lotu i dotrzeć do magicznej krainy Nibylandii.

W filmie *Przypadek Harolda Cricka* Marc Forster, który w 2004 roku jako autor *Marzyciela* zmierzył się z legendą Piotrusia Pana, zaproponował nieco inną wersję metafory wyobraźni pozwalającej zerwać się do lotu. W jednej z początkowych sekwencji pisarka Karen Eiffel (Emma Thompson) stoi na dachu wysokiego budynku, obserwując rozpościerającą się w dole ulicę. W pewnej chwili kobieta wyciąga przed siebie dłoń, a zaraz potem rzuca się w przepaść. Wkrótce okazuje się, że jest to tylko wizualizacja jej wyobrażeń – Karen nie stoi bowiem na dachu wieżowca, lecz na krześle w swoim pokoju.

Tym, co łączy wymienione sceny, jest motyw wyobraźni kojarzonej z lotem, choć oczywiście w każdej wersji inaczej nacechowany. W pierwszym przypadku mamy wszak do czynienia z sytuacją wz-lotu rozumianego jako przeniesienie się do magicznej krainy, w drugim zaś – z sytuacją z-lotu symbolizującego śmierć. Skonfrontowane ze sobą w obrębie twórczości Marca Forstera, sceny te stanowią dobry punkt wyjścia do rozważań na temat roli wyobraźni. Oto reżyser, który w obsypanym wyróżnieniami

---

<sup>1</sup> J.M. BARRIE: *Piotruś Pan i Wendy*. Przeł. M. RUSINEK. Kraków 2006, s. 46.

*Marzycielu* opowiedział historię ocalającej wyobraźni, silniejszej nawet od śmierci, zwraca swoją uwagę ku wyobraźni zdecydowanie ciemniejszej, która – w przypadku Karen chociażby – niesie ze sobą groźbę podobną do pełnego fascynacji zapatrzenia w niezgłębioną otchłań, co można oczywiście odczytać jako metaforę narcystycznego skupienia się na wytworach własnej imaginacji. Karen jest wszak przeciwieństwem Jamesa M. Barrie'ego (Johnny Depp) z *Marzyciela*, traktującego rzeczywistość jako inspirację (a nie – jak to ma miejsce w przypadku Karen – jako przeszkodę) do snucia swoich fantastycznych opowieści. Jak widać, wyobraźnia wymaga, mówiąc metaforycznie, nie tylko opanowania umiejętności wyrażania ponad lub poza codzienność. Niejednokrotnie sztuka latania opiera się w dużej mierze na umiejętności spadania, a nawet lądowania.

Podstawowa teza niniejszej książki dotyczy tego, iż wyobraźnia jest dla twórczości Marca Forstera jedną z fundamentalnych kategorii. Czasem – tak jak w *Marzycielu* czy *Przypadku Harolda Cricka* (2006) – jest ona wprost tematyzowana. Kiedy indziej znów – jak w *Czekając na wyrok* (2001) czy *Zostań* (2005) – działa jak gdyby z ukrycia, będąc niewidoczną na pierwszy rzut oka siłą sprawczą dla opisywanych w filmach wydarzeń. Zdarza się też i tak, że – jak w *Quantum of Solace* (2008) – przejawia się ona w sile zbiorowych fantazmatów, z którymi Forster świadomie gra, angażując w ten sposób widza w dialog ze swym dziełem. Wieloaspektowość podejścia do problemu wyobraźni, manifestowana także w ambiwalentnym do niego stosunku, skłania do rozważań nad rozmaitymi funkcjami spełnianymi przez tę siłę w filmach Forstera. Dlatego też zamierzam przyrzeć się problemowi wyobraźni z kilku perspektyw, traktując ją zarówno jako kategorię poznawczą, jak i etyczną czy antropologiczną. Analizując filmy Marca Forstera, pragnę ukazać rozmaite role wyobraźni – poczynwszy od jej działania kompensacyjnego, na jej wkładzie w konstruowanie tożsamości skończywszy. Interesować mnie przy tym będzie nie tylko jasna, lecz także ciemna strona imaginacji, czyli wyobraźnia w jakiś sposób groźna, niemal zwyrodniała.

Symptomatyczny wydaje się sposób, w jaki Forster mówi o wyobraźni w zrealizowanej w 2009 roku krótkometrażowej animacji

*LX Forty*<sup>2</sup>. Jest to w dorobku reżysera, jak dotąd, nie tylko jedyny film *explicite* autotematyczny, lecz także jedyny, w którym twórca wypowiada się bezpośrednio o wyobraźni. Już samo to sprzężenie wydaje się nie pozostawać bez znaczenia: kiedy Forster mówi o sobie jako o twórcy, natychmiast sięga po kategorię imaginacji:

Zacząłem chodzić do kina po to, by spróbować wyobrazić sobie, jakie mogłoby być życie. Ale często nie podobało mi się to, co widziałem. Całymi dniami leżałem w łóżku, wyobrażając sobie kręcący się świat, powtarzający wciąż ten sam wzór w różnych formach<sup>3</sup>.

Pomijając fakt, iż wypowiedź reżysera została ujęta w formę filmu reklamowego, można zwrócić uwagę na to, że wyobraźnia funkcjonuje tu nie tylko jako metoda poznania świata, zgłębiania jego tajemnic, lecz także jako punkt negatywnego odniesienia: nasze wyobrażenia często nie idą wszak w parze z tym, co obserwujemy.

Nie tylko zresztą to, co Forster mówi, wydaje się w *LX Forty* znaczące. Zastanowienie budzi już sposób kreowania przestrzeni: oto reżyser przebywa na szczycie jednej z wielu piramid, w kluczu psychoanalitycznym symbolizujących oczywiście strukturę osobowości; przed nim znajduje się ekran, na którym ukazują się kolejne obrazy. Widz zostaje wciągnięty w swoistą, wizualną podróż, złożoną z następujących po sobie i przeobrażających się krajobrazów i symboli. Wśród nich pojawia się zarówno wizerunek ziemskiego globu w formie mechanizmu, jak i widok odległych galaktyk oraz struktura ludzkiego DNA przekształcająca się w spiralną ścieżkę. Nie można jednak zapomnieć, że ów lot ku metaforom ludzkiego istnienia i podejmowanym przez człowieka od wieków pytaniom, rozpoczyna się od spojrzenia na ekran. Patrzenie nie jest więc w filmie Forstera tylko patrzeniem; traktować je należy raczej jako twórcze oglądanie, dopowiadanie, konstruowanie wizji świata i własnego w nim miejsca. Obraz (np. filmowy) nie zabija ani nie zastępuje

---

<sup>2</sup> Film ten, reklamujący szwajcarskie linie lotnicze, można obejrzeć w Internecie, między innymi na stronie: <http://vimeo.com/5074553>. Data dostępu: 18 maja 2011.

<sup>3</sup> *LX Forty*. Reż. M. FORSTER. Szwajcaria 2009.

wytworów wyobraźni, wręcz przeciwnie, staje się zwierciadłem, narzędziem introspekcji, umożliwiającym twórcze przewartościowanie podstawowych kategorii i nadanie im oraz otaczającemu światu nowego sensu, co zdaje się symbolizować finał *LX Forty*, w którym widać, jak białe piramidy porastają bujną roślinnością.

Krótkometrażowa animacja Marca Forstera ukazuje dodatkowo wyobraźnię za pomocą metafory lotu (w jej zakończeniu twórca zwraca się do widzów: „Chcielibyście latać? Ja tak”, co ma oczywiście związek przede wszystkim z reklamową treścią filmu), która wydaje się punktem centralnym wielu wykreowanych przez reżysera światów. Rzeczywistości przedstawione przez Forstera to wszak przestrzenie, w których roi się od latawców czy balonów, w których snuje się marzenia o latających chłopcach, a pisarze zmagający się z twórczym kryzysem konstruują wizje o spadaniu z dachu wieżowca.

Ponieważ kategoria wyobraźni w twórczości Marca Forstera funkcjonuje na wielu przenikających się płaszczyznach, istotne jest zdefiniowanie jej podstawowych aspektów i zarysowanie ścieżki ewolucji pojęcia, które przynajmniej od czasów romantyzmu stanowi jeden z podstawowych problemów nie tylko sztuki (w tym filmu), lecz także psychologii oraz filozofii. Warto także zwrócić w tym kontekście uwagę na sieć pojęć, w której ramach współcześnie pojawia się wyobraźnia. Kategorie najbardziej istotne w dzisiejszym dyskursie dotyczącym miejsca człowieka w ponowoczesnym świecie – takie jak pamięć, tożsamość, indywidualizm, język – bardzo często dotyczą problemu imaginacji, co wskazuje na fakt, iż z kategorii *stricto* estetycznej i psychologicznej stała się ona kategorią antropologiczną.

Problem wyobraźni w twórczości Marca Forstera ukażę w pięciu – moim zdaniem najbardziej wyróżniających się – odsłonach. Każda z nich związana będzie z nieco innym sposobem rozumienia imaginacji. Dopełniając się wzajemnie, umożliwią one, mam nadzieję, nie tylko omówienie funkcjonowania tego tematu w filmach twórcy *Marzyciela*, lecz także staną się przyczynkiem do wysnucia ogólnych wniosków dotyczących współczesnego rozumienia oraz roli wyobraźni.

# Wyobrażenia – pamięć – tożsamość

Nie trzeba sięgać po monumentalne dzieła Gastona Bachelarda, największego w XX wieku piewcy imaginacji, by móc się przekonać, że wyobrażenia wyobraźni nierówna. Można stwierdzić, iż kategoria ta mieści w sobie tak wiele rozmaitych odmian i w tak wielu występuje odcieniach, że całkiem uzasadnione wydają się wątpliwości co do tego, czy można jeszcze mówić o jakiegokolwiek ogólnej wyobraźni, czy nie wypadałoby raczej skupić się na jej poszczególnych, jednostkowych manifestacjach. Z pewnością kategoria ta – jeśli nawet nie należy do grupy terminów współcześnie najbardziej eksploatowanych (takich jak tożsamość czy podmiotowość) – przywoływana bywa bardzo często, współtworząc sieć pojęć stanowiących najczęściej wymieniane punkty odniesienia w mówieniu o kondycji człowieka w świecie (po)nowoczesnym.

Prawo do definiowania wyobraźni roszczą sobie obecnie niemal wszystkie dziedziny nauk humanistycznych<sup>1</sup>, poczynawszy od filozofii, przez psychologię, socjologię, historię sztuki i literaturoznawstwo, na antropologii i teologii skończywszy. Co więcej, kategoria ta stała się w ostatnich dziesięcioleciach także istotnym zagadnieniem dla nauk ścisłych, o czym wielokrotnie wspomina Michał Heller, filozof nauki, autor książki o znamienym tytule *Nauka i wyobraź-*

---

<sup>1</sup> Oczywiście, nie tylko tych dziedzin. Wyobrażenia jest też w pewnej mierze obiektem zainteresowania nauk medycznych, a zwłaszcza neurobiologii. O możliwościach wykorzystania wiedzy medycznej w odniesieniu do poszczególnych filozoficznych koncepcji wyobraźni wspomina m.in. Jan TRĄBKA (Por. IDEM: *Wyobrażenia*. Kraków 2001). Temat ten wykracza jednak zdecydowanie poza ramy zagadnień poruszanych w tej książce.

nia. Poszukując śladów imaginacji w teoriach wielkich uczonych, takich jak Albert Einstein, Heller wskazuje na złożoną relację nauki i wyobraźni:

Z jednej strony, osiągnięcia współczesnej nauki są nieustannym zwycięstwem matematyki nad wyobraźnią; z drugiej strony, przebywanie w nowych światach ujawnianych przez współczesną matematykę i współczesną fizykę uczy naszą wyobraźnię plastyczności i odwagi, niezbędną do tego, by odkryć jeszcze inne światy. Wyobrażenia potrzebna w nauce nie jest tylko wymyślnym przetwarzaniem tego, co znane; jest logicznym wyciąganiem wniosków z jeszcze nie odkrytych przesłanek<sup>2</sup>.

Nie jest moim zamiarem dokładne relacjonowanie wszystkich definicji i teorii wyobraźni<sup>3</sup>. Aby jednak móc sprawnie poruszać się w świecie filmowej imaginacji Marca Forstera, przywołam w niniejszej części kilka najbardziej istotnych, z punktu widzenia podjętych tu rozważań, wątków z ogólnej historii i teorii pojęcia wyobraźni.

---

<sup>2</sup> M. HELLER: *Nauka i wyobrażenia*. Kraków 1995, s. 12. Gwoli ścisłości należy dodać, że według autora wysiłek wyobraźni dotyczy przede wszystkim nie tyle wyznaczania nowych ścieżek, ile nadążania za osiągnięciami współczesnych nauk ścisłych, operujących coraz częściej trudnymi do przyswojenia kategoriami abstrakcyjnymi. Por. ibidem, s. 169.

<sup>3</sup> Jan Trąbka słusznie stwierdza: „Wyobrażenia w swej historii naturalnej przechodziła różne wzloty i upadki; od okresów, w których przeczoło jej istnieniu i uważano ją za intelektualną fatamorganę [...], po okresy, w których uważana była za najważniejszą sprawność umysłową”. J. TRĄBKA: *Wyobrażenia...*, s. 61; por. J. STAROBINSKI: *Wskazówki do historii pojęcia wyobrażenia*. Przeł. W. KWIATKOWSKI. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 220–224.

## Zwierciadła i lampy

### Kategoria wyobraźni w filozofii i estetyce

„Pan Cogito nigdy nie ufał / sztuczkom wyobraźni”<sup>1</sup> – pisze Zbigniew Herbert w pierwszych wersach utworu *Pan Cogito i wyobraźnia*. Nie tylko Pan Cogito im nie ufał. Z pewną podejrzliwością, choć i nie bez szacunku, traktował je już Platon, który w słynnym sformułowaniu zawartym w *Państwie* domagał się usunięcia z utopijnego idealnego państwa-miasta wszystkich poetów jako tych, którzy tworzą imitacje postaci i cnót, nie dotykając przy tym prawdy<sup>2</sup>. Tę z pewnością jeszcze nieusystematyzowaną refleksję nad naturą wyobraźni tradycyjnie uznaje się za początek filozoficznego namysłu nad tym pojęciem<sup>3</sup>. Dla porządku należy zauważyć, że Platon nie rozwinął żadnej konkretnej teorii wyobraźni, uznając ją za siłę irracjonalną, objawiającą się w chwilach, w których artysta – pod wpływem boskiego natchnienia – traci rozum. Autor *Państwa* często zresztą utożsamiał ją po prostu z wytworami fantazji.

Istotnego rozróżnienia z punktu widzenia teorii wyobraźni dokonał dopiero Arystoteles. Oddzielając wyobraźnię od kategorii rozumu i mniemania, Stagiryta definiował ją jako „ruch wywołany przez aktualne spostrzeżenie”<sup>4</sup>, natychmiast też dodając wyjaśnienie etymologiczne:

---

<sup>1</sup> Z. HERBERT: *Pan Cogito i wyobraźnia*. W: IDEM: „Raport z oblężonego Miasta” i inne wiersze. Wrocław 1992, s. 25–27. Wszystkie cytaty wiersza pochodzą z tego wydania.

<sup>2</sup> Por. S. SZCZEPANIAK: *Rola wyobraźni w tworzeniu przestrzeni życia społecznego*. W: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z estetyki, literatury i sztuki*. Red. E. PODREZ, A. Czyż. Warszawa 2002, s. 53.

<sup>3</sup> Por. J. SOCHOŃ: *Wyobraźnia w filozofii. (Zagrożenia i nadzieje)*. W: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza...*, s. 16–19.

<sup>4</sup> ARYSTOTELES: *O duszy*. Przeł. P. SIWEK. Warszawa 1988, s. 124.



A ponieważ wzrok jest najwybitniejszym zmysłem, dlatego wyobraźnia [...] uzyskała swą nazwę od światła, bez światła bowiem niemożliwe jest widzenie<sup>5</sup>.

Arystoteles odwołuje się w tym miejscu do greckiego słowa *fantasia* oznaczającego wyobraźnię, które rzeczywiście można wywieść od *fos*, czyli światła. W języku polskim, tak jak w wielu innych językach indoeuropejskich, funkcjonuje obecnie istotne rozróżnienie: fantazja jest czymś bliskim wyobraźni, aczkolwiek nie jest z nią równoznaczna. Oba słowa jednak w swej etymologii odwołują się do zmysłu wzroku – fantazja poprzez swój związek ze światłem, wyobraźnia (łacińskie *imaginatio*, angielskie i francuskie *imagination*) poprzez temat związany ze słowem „obraz” (łacińskie *imago*, angielskie i francuskie *image*). Współcześnie słowa „fantazja” używa się najczęściej na określenie tych aspektów wyobraźni, które kojarzone są z umiejętnością kreowania światów i obrazów nieprawdziwych, nierzeczywistych czy wręcz urojonych, podczas gdy pojęcie „wyobraźnia” – zdecydowanie szersze – bliższe jest temu, co Arystoteles określał za pomocą słowa *fantasia*, pisząc:

Wyobraźnia [...] jest czymś różnym zarówno od postrzeżenia, jak od myślenia, chociaż nie powstaje ona niezależnie od postrzegania, jak znów bez niej nie ma mniemania. [...] Wyobrażenie [...] jest w naszej mocy – [powstaje], kiedy chcemy – możemy bowiem wywoływać coś przed oczyma [pamięci], jak to czynią ci, którzy ustawiają przedmioty według metody mnemotechnicznej i tworzą z nich obraz<sup>6</sup>.

W zacytowanym fragmencie zwraca uwagę nie tylko bliskość Arystotelesowskiego rozumienia pojęcia wyobraźni jego współczesnym słownikowym definicjom<sup>7</sup>. Na zaakcentowanie zasługuje również to, iż w ujęciu Arystotelesa wyobraźnia jest czymś mocno związanym zarówno z rozumem, jak i z pamięcią. Fakt ten warto

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>7</sup> *Mały słownik języka polskiego* definiuje wyobraźnię jako „zdolność przedstawiania sobie zgodnie z własną wolą sytuacji, osób, przedmiotów, zjawisk itp.”. Zob. *Mały słownik języka polskiego PWN*. Red. E. SOBOL. Warszawa 1997, s. 1068.

odnotować w kontekście współczesnych teorii wyobraźni, o których będzie wkrótce mowa.

Trzeba jednak na moment powrócić do nieufności Platona względem imaginacji. Jej powody były, rzecz jasna, zgoła odmienne od tych, które przyświecają Herbertowskiemu Panu Cogito, choć w obu przypadkach problem wiązał się z odrzuceniem rozumu na rzecz czegoś, co Platon nazywał zachwytem zesłanym przez bogów, a Herbert – unoszeniem się na skrzydłach metafory:

unosił się rzadko  
na skrzydłach metafory  
potem spadał jak Ikar  
w objęcia Wielkiej Matki

Postawa Pana Cogito wiąże się jednak przede wszystkim z problemem uwznioślenia wyobraźni, do jakiego doszło w ciągu stuleci uprawiania filozofii i – przede wszystkim – poezji. Jak zauważa Jan Sochoń, o ile według Platona wyobraźnia była czymś nieprzewyższającym rozumu, o tyle już u neoplatonczyków nastąpiła jej daleko idąca nobilitacja:

[...] pozostaje ona niezbędnym elementem, umożliwiającym „oglądanie” Umysłu, a pośrednio samej Prajedni – Dobra-Absolutu-Jedno. Działa ona przede wszystkim w artyście, poecie, który objawia piękno prawdziwe, sprawia, że można wejść w proces „oglądania” Jedno-Absolutu. [...] A zatem twórca, posługując się „twórczą wyobraźnią”, staje jakby na miejscu zarezerwowanym bóstwom<sup>8</sup>.

Źródła nobilitacji roli twórczej wyobraźni były wielorakie. Oprócz koncepcji neoplatonskich na uwagę zasługują z pewnością poglądy Giovanniego Pico della Mirandoli, przedstawiającego w rozprawie *O godności człowieka* z 1487 roku wizję stworzenia świata, w której Bóg „wziął [...] człowieka, to dzieło nie do końca samo wyobrażone [...] i umieszczając go w samym środku świata, tak się do niego odezwał: »Nie daliśmy ci, Adamie, ani określonej siedziby,

---

<sup>8</sup> J. SOCHOŃ: *Wyobraźnia w filozofii...*, s. 22.

ani własnego oblicza, ani też żadnego szczególnego daru, ażebyś tę siedzibę, to oblicze i te dary posiadał zgodnie z twym pragnieniem i z twym wyrokiem. [...] Ciebie [...], nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami, oddajemy w twoje własne ręce, abyś sam określił swą własną naturę, zgodnie z twoją wolą»<sup>9</sup>. W ujęciu Pico della Mirandoli człowiek jako „dzieło nie do końca samo wyobrażone” otrzymał dar, który wiąże się z wielką odpowiedzialnością: musi on bowiem dookreślić samodzielnie swoją naturę – i tylko od niego zależeć będzie, czy dzięki swojej woli (a także wyobraźni umożliwiającej wypełnienie luk w „dziele nie do końca wyobrażonym”) wzniesie się ku istotom wyższym, czy też upodobni się do bestii<sup>10</sup>.

Antropocentryczna, a w pewnej mierze i mistyczna rola wyobraźni w ujęciu Pico della Mirandoli doczekała się swojej kontynuacji między innymi w osiemnastowiecznej estetyce Aleksandra Gottlieba Baumgartena<sup>11</sup>. Nie sposób jednak nie wspomnieć, że nie we wszystkich systemach filozoficznych imaginacja była postrzegana w tak pozytywny sposób. Konsekwencje nobilitacji wyobraźni skłoniły między innymi Pascala do wysnucia niezbyt optymistycznych wniosków:

[Wyobrażenia – przyp. M.K.P.] jest to dominująca zdatność w człowieku, nauczycielka błędu i fałszu, tym bardziej oszukańcza, że nie zawsze oszukuje, byłaby bowiem niezawodnym wskaźnikiem prawdy, gdyby była niezawodna w kłamstwie. Ale będąc najczęściej fałszywa, nie ujawnia w niczym swojej wartości, znacząc tym samym piętnem prawdę i fałsz<sup>12</sup>.

Niekontrolowana, nieznająca żadnej miary wyobraźnia jest więc, zdaniem Pascala, poważnym ograniczeniem, własnością mogącą przemienić człowieka w niewolnika<sup>13</sup>. Co więcej, to ona odpowiada za niemożność jasnego odróżniania prawdy od fałszu, gdyż służyć może zarówno jednemu, jak i drugiemu.

<sup>9</sup> G. PICO DELLA MIRANDOLA: *Oratio de hominis dignitate*. Cyt. za: S. SZCZEPANIAK: *Rola wyobraźni w tworzeniu...*, s. 55–56.

<sup>10</sup> Por. ibidem.

<sup>11</sup> Por. S. SZCZEPANIAK: *Rola wyobraźni w tworzeniu...*, s. 56–57.

<sup>12</sup> B. PASCAL: *Myśli*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY). Warszawa 1953, s. 78.

<sup>13</sup> Więcej na ten temat: J. SOCHOŃ: *Wyobrażenia w filozofii...*, s. 26–27.

Przeciwko neoplatonickiemu wyniesieniu poety jako kogoś, dzięki swej wyobraźni, bliskiego bogom zdaje się również protestować Pan Cogito w cytowanym wcześniej wierszu, świadom faktu, że boskie uniesienia są często po prostu porywami złudnej fantazji:

fortepian na szczycie Alp  
grał mu fałszywe koncerty  
nie cenił labiryntów  
sfinks napawał go odrazą

Głos Pana Cogito, choć brzmi mniej dramatycznie niż utyskiwania Pascala, jest świadectwem zdecydowanie większego poczucia bezradności. W czasach Herberta bowiem – w odróżnieniu od czasów Pascala – za silną koncepcją twórczej wyobraźni jako jednej z najpotężniejszych ludzkich mocy stoi wielka tradycja romantyczna, nobilitująca imaginację zarówno w sztuce, jak i w filozofii.

Pojęcie wyobraźni zaczęło nabierać znaczenia jeszcze w dobie preromantyzmu. Doskonały przykład stanowi w tej mierze późna twórczość Williama Blake'a, w której – jak zauważa Tadeusz Sławek – wyobraźnia przedstawiana jest jako „sama ośnova bytu ludzkiego, pozbawiony jej człowiek prowadzi bytowanie wampiryczne i widmowe. [...] Czytając późne noty Blake'a, widzimy, że wyobraźnia to przede wszystkim żywioł ontologiczny, bez którego człowiek traci poczucie bycia. Czyż nie o tym pouczają nas takie zapiski: »Wyobraźnia, czyli Człowiecze Wieczne Ciało w każdym Człowieku«, »Wyobraźnia jest Boskim Ciałem w Każdym Człowieku«, czy też lapidarne »Człowiek jest Cały Wyobraźnią«”<sup>14</sup>. Na tej podstawie po raz kolejny można mówić o ugruntowywaniu się w myśli zachodniej motywu boskiej mocy imaginacji, albowiem z pism Blake'a daje się wyczytać przekonanie, że „wyobraźnia jest człowieczeństwem człowieka, a tym samym jego boskością, gdyż człowiek ogarniający nędzę swego bycia nadaje mu boską, nienaruszalną godność”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> T. SŁAWEK: *Bóg, przyjaźń, myśl. Czytając Blake'a i Miłosza*. W: IDEM: *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*. Wyb. Z. KADŁUBEK. Katowice 2006, s. 45–46.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 46.

Wielkim rzecznikiem wyobraźni na gruncie filozofii był również Immanuel Kant, który dał filozoficzne podstawy romantycznej apoteozie jej twórczej siły. W swojej *Krytyce władzy sądu* filozof przedstawił wyobraźnię jako niezbędny element rozpoznania prawa moralnego zobowiązującego podmiot do określonego działania oraz odkrycia przez ów podmiot prawdy o tym, że on sam – będąc wolnym – może zobowiązać siebie do dobrego postępowania<sup>16</sup>. Podobnie jak w twierdzeniach Pico della Mirandoli, wyobrażenia według Kanta jest kategorią silnie uwikłaną w kwestie etyki. Równocześnie, jak zauważa Małgorzata Nieszczerzewska, nie sposób mówić o Kantowskim rozumieniu wyobraźni bez istotnych zastrzeżeń:

Kant [...] w *Antropologii w ujęciu pragmatycznym* nazwał wyobraźnię wielką artystką i czarodziejką, która jednakże nie ma mocy ściśle twórczej, lecz materiał do swych wytworów czerpie ze zmysłów [...]. Tak rozumiana wyobraźnia nie ma zatem nic wspólnego z *fantazją*, którą Kant nazywał „marzycielskim rojeniem”<sup>17</sup>.

W takim ujęciu, jak zauważa autorka, „fantazja [...] nie zależy od artysty i najczęściej tworzy nonsensy, wyobrażenia natomiast ma znaczenie projekcyjne i stanowi wstęp do pewnego rodzaju ekspresji, głównie o charakterze estetycznym. Fantazja nie liczy się ze zdrowym rozsądkiem, wyobrażenia zaś może stać się motorem działania”<sup>18</sup>.

Owa racjonalna czy zracjonalizowana<sup>19</sup> wyobraźnia podlega oczywiście sferze moralności, której w ujęciu Kanta podporządkowany jest także *stricte* estetyczny wymiar imaginacji, na jakiej opiera się zjawisko wzniosłości<sup>20</sup>.

Kantowska definicja wzniosłości, odmienna od wcześniej sformułowanej koncepcji Edmunda Burke’a, określa to zjawisko jako uczu-

<sup>16</sup> Por. I. KANT: *Krytyka władzy sądu*. Przeł. J. GAŁECKI. Warszawa 1986; por. również: E. PODREZ: *Rola wyobraźni w kształtowaniu świadomości moralnej*. W: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza...*, s. 42–43.

<sup>17</sup> M. NIESZCZERZEWSKA: *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań 2009, s. 17–18.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>19</sup> Por. ibidem, s. 18–19.

<sup>20</sup> Por. E. PODREZ: *Rola wyobraźni w kształtowaniu...*, s. 42.

cie pośredniej rozkoszy, powstające dzięki „poczuciu chwilowego zahamowania sił życiowych i następującego bezpośrednio potem silnego ich przyplitu”<sup>21</sup>. W procesie tym wyobraźnia odgrywa rolę wręcz fundamentalną:

Wzniosłość łączy się nie tyle z pozytywną rozkoszą, ile z podziwem. To, co wzniosłe, może wydawać się sprzeczne z naszym wyobrażeniem o celowości, może być niedostosowane do wyobrażenia o tym, jakie ono powinno być, może zadawać gwałt wyobraźni [...]. W przyrodzie to, co wzniosłe, jest dynamiczne, stąd budzi lęk. Można jednak rzecz uważać za budzącą lęk, nie lękając się jej zarazem. Dzieje się tak, gdy w wyobraźni przedstawiamy sobie jakieś zjawisko zagrażające naszemu istnieniu, lecz jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że realnie nie zachodzi żadne zagrożenie. Dla doznawania wzniosłości niezbędna jest duża wrażliwość na idee – skierowanie umysłu i wyobraźni ku nieskończoności, ku wielkościom absolutnym<sup>22</sup>.

Wzniosłość jest zatem z jednej strony czymś zadającym gwałt wyobraźni, przekraczającym jej granice, z drugiej zaś – czymś, co oddziałuje w pełni dopiero przy jej udziale. Tylko posiadanie dobrze rozwiniętej wyobraźni jest gwarancją uświadomienia sobie jej niewystarczalności w momencie kontaktu z obiektem wzniosłości i tylko ona – rzecz jasna w połączeniu z innymi władzami umysłu – umożliwia odczucie podziwu względem sił wielkich, ale niezagrażających bezpośrednio człowiekowi w danym momencie<sup>23</sup>. Takie

<sup>21</sup> M. GOŁASZEWSKA: *Wzniosłość*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 1997, s. 1035.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Na marginesie rozważań warto zauważyć, że kategoria wzniosłości jest obecnie bardzo chętnie przywoływana przez filozofów spod znaku dekonstrukcji i ponowoczesności. Autorzy, tacy jak Jean-François Lyotard czy Jacques Derrida, reinterpretują Kantowską teorię wzniosłości najczęściej w oderwaniu od jej etycznego charakteru, w duchu ponowoczesnego wykraczania poza tzw. wielkie narracje czy dyskurs logocentryczny. Por. J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003; J.-F. LYOTARD: *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. BIEŃCZYK. „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3. Koncepcja wzniosłości została też zaanektowana przez współczesne teorie *gender*, zwłaszcza te z nich, które poszukują cech swoistych sztuki kobiet. Wzniosłość, reinterpretowaną w kategoriach bliższych obscenom, wykorzystują twórczynie spod znaku feminizmu jako środek słu-

postrzeganie kategorii wzniosłości przemawiało do twórców z epoki romantyzmu, czego doskonałym przykładem może być malarstwo Caspara Davida Friedricha, ukazujące często moment spotkania człowieka z obezwładniającą i niezmierną potęgą natury.

Zaledwie osiem lat po napisaniu przez Kanta *Krytyki władzy sądzie-  
nia*, w 1798 roku w Wielkiej Brytanii poeci William Wordsworth i Samuel Coleridge opublikowali zbiór poezji zatytułowany *Lyrical Ballads*, który stał się nie tylko symbolem przełomu romantycznego w literaturze angielskiej, lecz także jedną z inspiracji nowych koncepcji estetycznych. Koncepcji, warto dodać, w których kategoria wyobraźni odgrywała niepoślednią rolę. Słynna definicja Wordswortha, zawarta w przedmowie do wydania *Lyrical Ballads* z 1802 roku, określająca poezję jako „spontaniczny wybuch głębokich uczuć”, funkcjonowała w rozmaitych wariacjach<sup>24</sup>. Percy Shelley, jeden z najwybitniejszych poetów tamtych czasów, dziś pozostający raczej w cieniu swojej żony Mary Wollstonecraft Shelley, autorki *Frankensteina*, stwierdził wręcz, że poezja jest „wyrażeniem (ekspresją) wyobraźni”<sup>25</sup>.

Śledząc romantyczne metafory sztuki (a zwłaszcza trzy z nich: zwierciadło, lampę i harfę eolską), Meyer Abrams dochodzi do ogólnego stwierdzenia, iż w romantycznym ujęciu sztuka jest wytworem powstałym z połączenia „tego, co obiektywne, i tego, co rzutowane przez umysł. Sztuka jest »pośrednikiem między naturą a człowiekiem, jest ich pojednawcą«”<sup>26</sup>. Innymi słowy, rzeczywistość zewnętrzna, będąca źródłem rozmaitych wrażeń (zmysłowych, emocjonalnych), spotyka się w osobie artysty z rzeczywistością wewnętrzną (duchową, umysłową). Ze zderzenia tych dwóch światów, z twórczego ich przekształcenia i połączenia, rodzi się dzieło sztuki, któremu twórca nadaje usystematyzowaną formę. Jak bowiem stwierdza Hugh Blair, poezja jest „językiem namiętności

---

żący wykroczeniu poza tradycyjne, tzw. fallocentryczne dyskursy artystyczne. Por. L. NEAD: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. FRANUS. Poznań 1998.

<sup>24</sup> Por. M.H. ABRAMS: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. Gdańsk 2003, s. 58–59.

<sup>25</sup> Por. ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 63.



bądź pobudzonej wyobraźni, zazwyczaj uporządkowanym w regu-  
larne metrum”<sup>27</sup>. Jak się okazuje, to, co dla Platona było największą  
wadą wyobraźni – czyli fakt, iż nie odzwierciadla ona wiernie rze-  
czywistości, lecz ukazuje ją zniekształconą – dla romantyków stało  
się jedną z jej najbardziej istotnych zalet.

Taka nobilitacja roli poety sprawia, że już tylko krok dzieli jego  
działalność artystyczną od uznania jej za swego rodzaju drugi akt  
stworzenia świata, o czym wspomina w swojej książce Abrams, rów-  
nocześnie zwracając uwagę na konsekwencje takiego utożsamienia:

[...] analogia między Bogiem i poetą, i między stosunkiem Boga do świata  
a stosunkiem poety do jego dzieła, przyczyniła się do powstania naj-  
wcześniejszych postaci tak obecnie rozpowszechnionej doktryny, że  
utwór jest zawołowanym objawieniem autorskiego „ja”; jego twórca,  
„widzialnie niewidzialny”, zarazem wyraża w nim i zataja siebie<sup>28</sup>.

Co więcej, tak mocne akcentowanie w romantycznej estetyce roli  
jednostkowej wyobraźni wpłynęło w praktyce artystycznej (już nie  
tylko romantycznej) na pojawienie się wielu grafomańskich mani-  
festacji przekonania, iż w poezji liczą się jedynie uczucia jako tako  
wtłoczone w formalne ramy gatunków czy systemów metrycznych.  
I to właśnie przeciwko zwulgaryzowanej koncepcji wyobraźni o pro-  
weniencji romantycznej zdaje się protestować Herbertowski Pan  
Cogito, równocześnie wskazując na alternatywne możliwości wyko-  
rzystania imaginacji:

używał wyobraźni  
do całkiem innych celów

chciał z niej uczynić  
narzędzie współczucia

pragnął pojąć do końca

– noc Pascala  
– naturę diamentu

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 299.



- melancholię proroków
- gniew Achillesa
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostatnich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

Jak wynika ze wskazanego cytatu, monologista w wierszu Herberta nie deprecjonuje wyobraźni jako takiej<sup>29</sup>. Irytuje go jedynie rozpasana i niekontrolowana fantazja służąca wyłącznie ekspresji „ja”. Dlatego wyobrażenia Pana Cogito zwraca się ku rzeczom i osobom niebagatelnym – takim, które odnoszą się do natury („wzrost i upadek dębu”, „natura diamentu”), do podejmowanych przez człowieka prób określenia własnego miejsca w świecie („strach neandertalski”, „noc Pascala”), do kulturowego dziedzictwa ludzkości („gniew Achillesa”, „sny Marii Stuart”, „melancholia proroków”, „długie konanie Nietzschego”, „radość malarza z Lascaux”) czy wreszcie do dziejowych doświadczeń ludzkości („rozpacz ostatnich Azteków”, „wzrost i upadek Rzymu”, „szaleństwa ludobójców”). Nie sposób nie zauważyć, że tak zaktywizowana wyobraźnia zaczyna funkcjonować w rejestrze takich pojęć, jak pamięć, historia, spuścizna kulturowa czy tradycja, dla których wspólnym mianownikiem jest kategoria tożsamości.

Wiersz Herberta wydaje się szczególnie trafnym podsumowaniem współczesnych problemów z pojęciem wyobraźni. W dzisiejszej kulturze nieustannie odczuwalne jest romantyczne uwzniośle-

---

<sup>29</sup> W przypadku tego utworu utożsamienie poglądów bohatera lirycznego z koncepcjami poety wydaje się jak najbardziej uzasadnione. W podobnym kierunku zmiierają zresztą analizy herbertologów. Por. D. PAWELEC: *Między zwierciadłem a lampą. Rola romantycznej „metafory umysłu” w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. „Elegia na odejście pióra atramentu lampy”*. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Red. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC, A. DZIADEK. Katowice 2006, s. 9–34.

nie jednostkowej imaginacji jako siły zdolnej dokonywać drugiego aktu stworzenia. Pewnego typu imperatyw imaginacji stanowi dla wielu dwudziestowiecznych twórców temat niezwykle istotny. Jako element romantycznej spuścizny domaga się omówienia i reinterpretowania, co często rodzi rozmaite kontrowersje. Doskonałym przykładem w tej mierze jest twórczość portugalskiego modernisty Fernanda Pessoa, który podkreślając swój związek z tradycją romantyzmu, określając siebie jako „przynależnego do klanu romantyków”<sup>30</sup>, równocześnie akcentuje własny ironiczny stosunek do romantycznej koncepcji podmiotu, w tym do problemu twórczej wyobraźni:

Mam w pewnym sensie obowiązek stałego marzenia, bo nie będąc nikim i nie chcąc być czymś więcej, muszę stworzyć sobie możliwie najlepsze widowisko. I tak tworzę ze złota i jedwabiu, na nieistniejącej scenie, w dawnej scenerii, to marzenie pośród łagodnych świateł i niewidzialnej muzyki<sup>31</sup>.

Romantyzm w ujęciu Pessoa wprowadził nie tylko wzorzec artysty w pewien sposób równego Bogu. Stworzył także teorię silnej podmiotowości, którą w XX wieku coraz trudniej było zrealizować w praktyce. Nie mogąc jej sprostać, słabe „ja” szuka ratunku właśnie w wyobraźni, w marzeniu, dzięki któremu nieustannie tworzy nowe iluzje mocnej osobowości<sup>32</sup>, doskonale zdając sobie sprawę z ich złudności.

W twórczości Pessoa, podobnie jak u Herberta, wyobraźnia staje się kategorią mocno uwikłaną w kwestie tożsamości. Współczesne koncepcje wyobraźni bardzo często odsyłają do tych *stricte* tożsamościowych wątków. Imaginacja nie jest obecnie zrównywana ze

---

<sup>30</sup> F. PESSOA: *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Wyb. i przeł. J.Z. KLAWE. Warszawa 1995, s. 12.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>32</sup> W twórczości samego Pessoa gest „podszywania się”, tworzenia iluzji mocnej podmiotowości jest zauważalny w heteronimach, jakimi posługiwał się poeta, nieustannie zakładający różne maski, skrywające jego wewnętrzne przekonanie o byciu nikim (warto odnotować, że słowo *pessoa* w języku portugalskim znaczy tyle, co „nikt”).

swobodną fantazją, domeną poetów i innych artystów konstruujących coraz to nowe, fantastyczne światy. Staje się za to kategorią antropologiczną, wyznaczającą horyzonty naszego funkcjonowania w świecie. Ponieważ aspekt ten jest istotny z punktu widzenia filmowej twórczości Marca Forstera, warto przyjrzeć się bliżej niektórym z najnowszych koncepcji wyobraźni.

## Biała kartka Kategoria wyobraźni w fenomenologii i psychoanalizie

Patrzę na białą kartkę papieru leżącą na moim stole. Postrzegam jej kształt, kolor, położenie. [...] Lecz teraz odwracam głowę. Nie widzę już owej kartki papieru. Jest nieobecna. [...] Ale pojawia się tutaj coś nowego. Nie poruszyłem głową, a moje spojrzenie skierowane jest przez cały czas na tapetę, w pokoju zaś nic się nie zmieniło. Tymczasem kartka pojawia mi się ponownie wraz ze swoim kształtem, kolorem i położeniem. [...] Jest to ta sama kartka, która znajduje się na moim stole, chociaż jej sposób istnienia jest teraz inny. [...] Mówiąc krótko, nie istnieje rzeczywiście, lecz w wyobrażeniu<sup>1</sup>.

Tymi oto słowami rozpoczyna się jedno z pierwszych, mniej znanych dzieł Jeana-Paula Sartre'a, wydana po raz pierwszy w 1936 roku *Wyobraźnia*. Dwadzieścia pięć lat później, w 1961 roku, najwybitniejszy dwudziestowieczny znawca problematyki imaginacji, Gaston Bachelard, kończył swoje ostatnie dzieło (autor zmarł w 1962 roku), *Płomień świecy*, w następujący sposób:

[...] Zsumowawszy wszelkie doświadczenia życia, doświadczenia porozdzielane i rozdzielające, to chyba właśnie przed moją białą kartką, białą stronicą położoną na stole w odpowiedniej odległości od mojej lampy, zasiadam rzeczywiście za moim stołem egzystencji. Tak, to przy moim stole egzystencji poznałem egzystencję *maxima* [...]. Wszystko wokół mnie jest odpoczynkiem [...]. I tylko moja istność [...] napina się ogarnięta nieprawdopodobnym pragnieniem bycia inną istnością, ponad-istnością<sup>2</sup>.

Jest coś niezwykle intrygującego w zestawieniu tych dwóch fragmentów – pierwszego, wyjętego z dziełka filozofa dopiero rozpoczy-

---

<sup>1</sup> J.-P. SARTRE: *Wyobraźnia*. Przeł. A. ŚPIEWAK, P. MRÓZ. Kraków 1998, s. 25–26.

<sup>2</sup> G. BACHELARD: *Płomień świecy*. Przeł. J. ROGOZIŃSKI. Gdańsk 1996, s. 135–136.

nającego swoją wielką karierę, i drugiego, zaczerpniętego z ostatnich stron książki zamykającej dorobek naukowy dojrzałego myśliciela. Biała kartka czystego papieru spoczywająca na biurku dla jednego z badaczy stanowi punkt wyjścia, dla drugiego z nich – punkt dojścia. Obaj przy tym zajmują się problemem wyobraźni. Obaj są ważnymi uczniami szkoły fenomenologicznej, choć Sartre stanie się wkrótce twórcą nowego wielkiego nurtu w filozofii – egzystencjalizmu, a Bachelard w całym swym dorobku pełnymi garściami czerpał inspiracje z myśli psychoanalitycznej. Biała kartka, przed którą zasiadają, jeden na początku, drugi u końca kariery, nie jest oczywiście tą samą kartką, choć w pewien sposób ich źródło jest wspólne: przestrzeń metaforycznego uogólnienia.

Koncepcja Sartre’a utonęła w potoku jego późniejszych egzystencjalistycznych prac; teoria Bachelarda, rozwijana w takich książkach jak *Poetyka marzenia*, *Psychoanaliza ognia*, *Woda i marzenia*, okazała się jednym z największych osiągnięć krytyki tematycznej w literaturoznawstwie. Warto przez chwilę zastanowić się nad tym, czym dla każdego z badaczy jest wyobraźnia.

Praca Sartre’a jest swego rodzaju studium tematu. Autor omawia w niej i poddaje krytyce najważniejsze koncepcje wyobraźni, poczynwszy od myśli Kartezjusza, na rozważaniach Husserla kończąc. Być może największą zaletą tego dziełka jest przedstawiona w nim próba włączenia w dyskurs filozoficzny psychologicznych badań nad wyobraźnią, zapoczątkowanych na przełomie wieków. Sartre na ogół krytycznie odnosi się do tych koncepcji<sup>3</sup>, twierdząc między innymi, że „wysiłek psychologów był zbliżony do prób podjętych przez matematyków, dążących do odnalezienia idei ciągłości przez elementy nieciągłe”<sup>4</sup>. Autor odrzuca przy tym koncepcje utożsamiające wyobrażenia z procesami percepcyjnymi<sup>5</sup>. W konkluzji

<sup>3</sup> Por. J.-P. SARTRE: *Wyobrażenia...*, s. 94 i n.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>5</sup> Por. P. MRÓZ: „*Wyobrażenia*”. *Pierwsze dzieło młodego Sartre’a*. W: J.-P. SARTRE: *Wyobrażenia...*, s. 13. Na marginesie rozważań warto zauważyć, że z punktu widzenia fenomenologii problem percepcji rozwinął w późniejszym czasie Maurice Merleau-Ponty. Por. M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001.

swojej pracy stwierdza dobitnie: „Wyobrażenie jest pewnego rodzaju świadomością, jest aktem, a nie rzeczą, jest ono świadomością pewnej rzeczy”<sup>6</sup>. Jak tłumaczy Piotr Mróz, komentator Sartre’a:

[...] wyobraźnia jest świadomością o szczególnym [...] charakterze. Nastawienie percepcyjne, odnoszące się do świata zewnętrznego, udostępnia nam pewne aspekty, serie wyglądów, odsyłające do w zasadzie nieskończonego i niewyczerpywalnego bogactwa świata. [...] Przedmioty wyobraźni [...] są czymś danym natychmiastowo, bez owego stopniowego przybliżania się do jakościowych uposażeń<sup>7</sup>.

Zgodnie z koncepcją fenomenologiczną, wyobraźnia wiąże się zatem, w ujęciu Sartre’a, z poznaniem. Wyobrażenie jest świadomością czegoś, a jego przedmiot jest – w odróżnieniu od rzeczy – dany bezpośrednio, czyli znacznie bardziej dostępny poznającemu podmiotowi niż elementy świata materialnego, do których istoty można się jedynie nieznacznie zbliżyć.

Także dla Gastona Bachelarda wyobraźnia stanowi swoiście pojętą drogę poznania. W odróżnieniu jednak od Sartre’a, autor *Płomienia świecy* bardziej niż ku Husserłowskiej istocie rzeczy kieruje swą uwagę na kwestię uczestnictwa w świecie. Wyobraźnia jest w tym kontekście przede wszystkim drogą poznania i wyrażenia tego, co na pierwszy rzut oka niewyraźne, bo zakorzenione w przedjęzykowym i przedracjonalnym kontakcie z naturą. Metodologicznym wsparciem jest dla badacza psychoanaliza, przede wszystkim zaś koncepcje Carla Gustava Junga, dlatego też tak wielką atencją Bachelard darzy wszelkie przejawy aktywnej podświadomości – sny, strzępy wspomnień, intuicję.

Małgorzata Nieszczerzewska w studium dotyczącym narracji miejskiej wyobraźni zwraca uwagę na swoistość pojmowania wyobraźni w psychoanalizie, zwłaszcza Freudowskiej:

[...] wyobraźnia nie jest zwykłą operacją intelektualną, lecz pewną przygodą na poziomie pragnienia. Wyobraźnia pojawia się tu zatem jako fan-

---

<sup>6</sup> J.-P. SARTRE: *Wyobraźnia...*, s. 154.

<sup>7</sup> P. MRÓZ: „Wyobraźnia”..., s. 20.

tazmatyczna aktywność, Freudowska *Phantasie*, która jest wewnętrzną dramaturgią kierowaną przez *libido*. Przystępuje ona do „magicznego” opracowania podstawowych danych efektywnego doświadczenia, konstruuje narrację podmiotowego doświadczenia zapisaną w podświadomości jednostki. [...] Wyobraźnię należy tu zatem analizować w ramach wypowiedzi i zachowania podmiotu. Tak zwany fantazmat [...] jest raczej pewnym konstruktem umysłowym, twórczą budowlą wyobraźni stworzoną na bazie śladów (reprezentacji) rzeczywistego zdarzenia, wykorzystywanym następnie jako narzędzie do interpretacji faktów i zdarzeń<sup>8</sup>.

Jak słusznie zauważa autorka, klasyczne psychoanalityczne rozumienie wyobraźni bliższe jest współczesnemu rozumieniu słowa „fantazja”. Zwraca na to uwagę również Hanna Segal, reprezentantka myśli psychoanalitycznej, często komentująca w swoich pracach teorie Freuda. Badaczka opisuje fantazję w rozumieniu Freudowskim jako „spokrewnioną z marzeniami na jawie” i wyjaśnia:

Gdy zewnętrzna rzeczywistość rodzi frustrację, do głosu dochodzi życzenie spełnienia marzeń. [...] Fantazje są podporządkowane zasadzie przyjemności, zostały jednak ukształtowane przez „proces wtórny”, to znaczy przez normalną racjonalną logikę [...]<sup>9</sup>.

Tak rozumiana fantazja służy przede wszystkim obronie: umożliwia oddalenie się od problemów, oderwanie myśli od toczących się w psychice konfliktów, rekompensuje doświadczone traumy, a być może nawet – jak twierdził Freud – osłania przed bolesną pamięcią i przed rzeczywistością<sup>10</sup>.

W odróżnieniu jednak od Freuda, Segal rozszerza pojęcie fantazji, przywracając mu status bliski szeroko rozumianej wyobraźni. W koncepcji badaczki siła ta staje się współodpowiedzialna za pojmowanie świata:

Wyższe formy działalności intelektualnej, takie jak myślenie, są rodzajem interakcji między fantazją a rzeczywistością. Nie odnosimy się

<sup>8</sup> M. NIESZCZERZEWSKA: *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań 2009, s. 16–17.

<sup>9</sup> H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Kraków 2010, s. 26.

<sup>10</sup> Por. ibidem, s. 32.

do rzeczywistości wyposażeni w umysł, który jest białą kartą. Do rzeczywistości podchodzimy z określonymi oczekiwaniami, które mają swoją podstawę w naszych przedświadomych i nieświadomych fantazjach<sup>11</sup>.

Szczególnego znaczenia fakt ten nabiera w przypadku artysty, którego twórczą pracę Segal ujmuje za pomocą swoistego trójkąta pojęciowego, obejmującego marzenie, sztukę i zabawę:

Artystę łączy ze sniącym na jawie to, że kreuje świat fantazji, w którym może spełnić swoje nieświadome życzenia. Ale pod jednym względem różni się on od sniącego na jawie – w swoich artystycznych kreacjach odnajduje bowiem drogę powrotną do rzeczywistości. W ten sposób jego aktywność bardziej przypomina zabawę dziecięcą. [...] Jak bawiące się dziecko, tak samo też artysta kreuje świat fantazji, o którym wie, że nie jest realny, czy też może raczej, który jest realny jedynie w pewnym sensie<sup>12</sup>.

Takie bądź co bądź nadal uproszczone rozumienie wyobraźni i marzenia podważa w swoich pracach Gaston Bachelard, uzupełniający pewne intuicje psychoanalityczne o tropy zaczerpnięte z fenomenologii.

Wychodząc od analizy rozmaitych tekstów kultury, przede wszystkim poezji, Bachelard stawia tezę o istnieniu dwóch głównych typów wyobraźni: formalnej i materialnej<sup>13</sup>. Pierwsza z nich odpowiada za to, „by dzieło zyskało różnorodność słowa, by ożyło światłością”; druga tworzy obrazy stanowiące „treść naszych marzeń substancjalnych, głębinowych, które śnimy, odrzucając formy nie trwałe i przemijające, płonne obrazy i to wszystko, co dzieje się na powierzchni”<sup>14</sup>. Nie trzeba chyba dodawać, że to właśnie drugi z omówionych typów – wiązany przez autora z żywiołami (wodą, powietrzem, ogniem i ziemią)<sup>15</sup> – jako sięgający w głąb istnienia, w rejony

<sup>11</sup> Ibidem, s. 43–44.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>13</sup> G. BACHELARD: *Wyobrażenia i materia*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyb. H. CHUDAK. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975, s. 113.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 113–114.

<sup>15</sup> Por. ibidem, s. 116–117.



irracjonalności, zdecydowanie bardziej przykuwa uwagę badacza. Co jednak istotniejsze, wyobrażenia w ujęciu Bachelarda jest siłą, dzięki której podmiot – określany przez niego mianem marzyciela świata – może osiągnąć stan pierwotnej jedności ze światem:

[Marzyciel – przyp. M.K.P.] otwiera się na świat i świat przed nim się otwiera. [...] W samotnym marzeniu, powodującym rozrastanie się samotności marzyciela, zazębiają się dwie głębie, wydobywając z siebie wzajem echa, które biegną od głębin bytu świata do głębin bytu marzyciela. [...] Świat odpoczywa w swym spokoju. Marzyciel jest uspokojony u stóp spokojnej Wody. [...] Słowa marzyciela stają się imionami Świata. Uzyskują prawo do dużych liter. Świat jest wielki, a człowiek, który go marzy, jest Wielkością<sup>16</sup>.

Tak pojętą postawę marzyciela świata Bachelard przeciwstawia postawie reprezentowanej przez myśliciela świata – podmiot skupiony bardziej na rozwiązywaniu intelektualnych zagadek związanych z rzeczywistością niż na aktywnym, duchowym uczestnictwie w niej:

Myśliciel świata jest bytem, który się waha. Marzyciel świata zaś mieszka w świecie, który został mu właśnie ofiarowany, od kiedy tylko świat otworzył się za sprawą obrazu. Z jednego obrazu urodzić się może wszechświat<sup>17</sup>.

Ostatecznie zatem aktywna wyobrażenia według Bachelarda umożliwia pełne uczestniczenie w świecie. Co więcej, marzenie kosmiczne, skierowane tym razem nie tyle ku głębi świata, ile ku głębi czasu, umożliwia podmiotowi dotarcie do momentu archetypicznego zanurzenia w prajaźni: „[...] istnieją tak głębokie marzenia [...], które pomagają nam tak głęboko zstąpić w nas samych, że uwalniają nas one od naszej własnej historii. Uwalniają nas od naszego imienia”<sup>18</sup>. W tym kontekście marzenia przedstawiają się jako nierozzerwalnie związane ze sferą pamięci:

<sup>16</sup> G. BACHELARD: *Poetyka marzenia*. Przeł. L. BROGOWSKI. Gdańsk 1998, s. 198–199.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 114.

Wyobraźnia i Pamięć pojawiają się w swej psychicznej prymitywności w nierozłącznym zespoleniu. [...] Już z samego faktu wspomnienia wynika, że w marzeniu przeszłość wskazuje na siebie jako na wartość obrazową. U samego źródła wyobraźnia zabarwia obrazy, które chciałaby powtórnie zobaczyć<sup>19</sup>.

Wyobraźnia w rozumieniu Bachelarda rzutuje więc nie tylko na sposób postrzegania i przeżywania świata w chwili obecnej – jest siłą niemożliwą do zlekceważenia także w mówieniu o przeszłości. W istocie rzeczy wykreowanie jakiegokolwiek obrazu – związanego z teraźniejszością, przeszłością czy przyszłością – bez uruchomienia imaginacji wydaje się niemożliwe. Innymi słowy, wyobraźnia staje się siłą odpowiedzialną za poczucie tożsamości, więzi z rzeczywistością i naturą, a także władzą umożliwiającą zintegrowanie „ja” na każdym z jego poziomów, zgodnie z duchem Jungowskiej indywiduacji.

Biorąc pod uwagę różnice zauważalne w wyrastających z fenomenologii koncepcjach wyobraźni autorstwa Sartre’a i Bachelarda, łatwiej chyba zrozumieć, dlaczego symboliczna biała kartka papieru znalazła się u jednego z nich na początku, a u drugiego – u końca drogi. Dla przyszłego egzystencjalisty była ona bowiem przede wszystkim przykładem – obiektem, za pomocą którego w łatwy sposób można przedstawić mechanizm wyobraźni, dla Bachelarda z kolei stała się elementem symbolicznego uniwersum, na które składały się także pióro i lampa zawieszona nad biurkiem; uniwersum, warto dodać, które rzeczywiście można by uznać za model laboratorium egzystencji, gdzie życie we wszystkich jego objawach rozkładane jest na swoje czynniki pierwsze, analizowane i podziwiane zarówno w skali mikro, jak i makro. Równocześnie sposoby podejścia przez obu badaczy do – jeśli można tak to nazwać – „problemu białej kartki” są doskonałym komentarzem podstawowych różnic zachodzących między ich koncepcjami wyobraźni. Choć dla obu imaginacja jest drogą swoistego poznania (tak jak kartka jest przedmiotem, na którym można coś zapisać), nie sposób nie zauważyć, że za każdym razem jest to nieco inne poznanie. W koncep-

<sup>19</sup> Ibidem, s. 121.

cji Sartre'a na plan pierwszy wysuwa się wyobrażenia jako rodzaj świadomości rzeczy, autonomiczny względem pierwotnego obiektu (warto zauważyć, że aby zobaczyć przedmiot wyobrażony, autor odwraca się od biurka, na którym spoczywa kartka), podczas gdy dla Bachelarda granica między wyobrażonym a rzeczywistym jest znacznie bardziej zatarta – wyobrażona, symboliczna kartka jako laboratorium egzystencji i kartka jako twór materialny są bytami, których nie sposób rozdzielić.

## Nowe horyzonty Wyobraźnia, pamięć i tożsamość w najnowszej filozofii

„Problem wzajemnej zależności pamięci i wyobraźni jest tak stary jak zachodnia filozofia” – stwierdza Paul Ricoeur w książce *Pamięć, historia, zapomnienie*. „Myśl Sokratejska zostawiła nam w spadku dwa konkurencyjne, lecz dopełniające w tym zakresie *topoi* – Platónski i Arystotelesowski. Pierwszy, którego temat stanowi *eikōn*, mówi o teraźniejszym przedstawieniu rzeczy nieobecnej; milcząco broni osadzenia problematyki pamięci w problematyce wyobraźni. Drugi, którego ośrodek stanowi temat przedstawienia rzeczy uprzednio postrzeżonej, przyswojonej czy wyuczonej, opowiada się za włączeniem problematyki obrazu do problematyki wspomnienia”<sup>1</sup>. Problem, który pobrzmiwał echem we wcześniej przeze mnie przywoływanych koncepcjach wyobraźni (zwłaszcza w teorii Gastona Bachelarda), wymaga obecnie nieco szerszego omówienia. Pytanie o to, czy i na ile wyobraźnia wpisuje się w mechanizmy pamięci i tożsamości, wyznacza obecnie jedno z pól, na których dokonuje się współczesna reinterpretacja tej kategorii.

Już na pierwszy rzut oka można zauważyć, że wzmiankowana przez Ricoeura antynomia w dobie relatywizmu i ponowoczesnych koncepcji podmiotowości rozstrzygana jest raczej na korzyść opcji Arystotelesowskiej. Znaczna część filozofów skłonna jest uznać, że wyobraźnia to siła aktywnie działająca w sytuacjach przypominania sobie i konstruowania narracji o przeszłych wydarzeniach. Co więcej, w podobny sposób zaczynają się wypowiadać także przedstawiciele innych nauk, zwłaszcza historii. Aforyzmem stało się już stwierdzenie Haydena White’a, dotyczące tego, że „przeszłość jest

---

<sup>1</sup> P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006, s. 17.

miejszem fantazji”<sup>2</sup>. Komentatorka i propagatorka teorii White’a, Ewa Domańska, stwierdza dodatkowo: „[...] historycy [...] zajmują się nie przeszłością jako taką, ale tekstami, które o niej opowiadają”<sup>3</sup>. Coraz bardziej modne koncepcje narracyjności historii akcentują problem, który z punktu widzenia teorii wyobraźni ma bardzo istotne znaczenie: nie mamy dostępu do przeszłości jako takiej, mamy jedynie dostęp do źródeł, a to, jaką na ich podstawie wersję historii stworzymy, jest wynikiem wielu czynników natury ideologicznej, psychologicznej i społeczno-kulturowej. Obiektywność przekazów historycznych została współcześnie do tego stopnia zakwestionowana, że coraz częściej postuluje się ich badanie za pomocą narzędzi i metodologii literaturoznawczych. Innymi słowy, trudno jest obecnie zaufać tradycyjnemu modelowi uprawiania historii, w którym – jak twierdzi Michel Foucault – dokument uznawano za swego rodzaju bierną materię, z której próbowano „odbudować to, co ludzie zrobili lub powiedzieli, to, co przeminęło i czego pozostało jedynie piętno”<sup>4</sup>.

Wydaje się, że mówiąc o przeszłości, nie sposób nadal lekceważyć kategorii wyobraźni. Wiąże się to oczywiście z szeregiem niedogodności, takich jak zakwestionowanie obiektywizmu historii i jeszcze większe osłabienie klasycznej definicji prawdy. Co więcej, jak słusznie zauważa Paul Ricoeur, wyobrażenia może stać się dla pamięci zabójczą pułapką. Analizując teorie Sartre’a zawarte w jego *Wyobraźni*, Ricoeur wyciąga wnioski dotyczące obsesyjnej, graniczącej z halucynacjami, zwyrodniałej wyobraźni i adaptuje je na rzecz swojej koncepcji pamięci, omawiając problem „opisywanej przez współczesnych historyków obsesyjności, pozostawiającej piętno owej »przeszłości, która nie mija«”<sup>5</sup>. W dalszym toku wywodu autor ostrzega:

Myśl obsesyjna jest dla pamięci zbiorowej tym, czym halucynacja dla pamięci indywidualnej, jest patologiczną modalnością polegającą

<sup>2</sup> Por. E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 1999, s. 84.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Warszawa 1977, s. 31.

<sup>5</sup> P. RICOEUR: *Pamięć, historia...*, s. 74–75.

na wmontowywaniu przeszłości w rdzeń teraźniejszości, która działa jako przeciwwaga dla niewinnej pamięci-przyzwyczajenia, która także nawiedza teraźniejszość, lecz po to, by – jak powiada Bergson – działać w niej, a nie nawiedzać ją czy nękać. [...] Fenomenologia pamięci nie może nie uwzględniać owej [...] pułapki wyobrażenia, o tyle, o ile przyjęcie kształtu obrazu, blisko związane z halucynacyjną funkcją wyobraźni, oznacza pewną słabość, stratę, ubytek niezawodności pamięci<sup>6</sup>.

Świadomy faktu, iż pamięć nie jest w stanie wywikłać się ze złożonych związków z wyobraźnią, w zakończeniu części książki poświęconej temu właśnie zagadnieniu Ricoeur proponuje nowe podejście do kwestii etyki pamięci i historii. Opierałaby się ona nie tyle na tradycyjnym dochowaniu wierności obiektywnym, „prawdziwym” faktom, ile na postulacie dążenia do prawdy:

[...] pomimo pułapek, jakie wyobraźnia gotuje pamięci, możemy stwierdzić, że to specyficzne poszukiwanie prawdy jest wpisane w samo nastawienie na „rzecz” minioną – uprzednio widzianą, słyszaną, przeżytą, wyuczoną. [...] To poszukiwanie prawdy możemy nazwać wiernością<sup>7</sup>.

Poszukiwanie prawdy oczywiście nigdy nie będzie równoznaczne z osiągnięciem jej. Co więcej, klasyczna prawda staje się współcześnie pojęciem mitycznym. Filozofowie ponowoczesności jednym głosem mówią: nie ma czegoś takiego jak prawda w ogólności, są jedynie całe szeregi małych, indywidualnych prawd. George Steiner w *Gramatykach tworzenia* – przemycając niejako między wierszami swej książki tezę, że w gruncie rzeczy obiektywna prawda nigdy nie była czymś człowiekowi dostępnym – z takim właśnie skazanym na klęskę poszukiwaniem prawdy wiąże istotę sztuki:

Lustro podstawiane światu i życiu ludzkiej świadomości to lustro sprawcze. Paradoks twórczego odbicia bierze się ze zniekształcenia, z owocnych „zanieczyszczeń” [...]. Sztuka wyrasta może z niezdolności

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 75–76.

do tego, by świat widzieć, jaki jest [...]. Być może fantazja artysty tylko na nowo składa, buduje mozaiki, przegrupowuje przy użyciu montażu i zszywania to, co skądinąd gotowe<sup>8</sup>.

Zatem, chociaż obiektywna prawda o rzeczywistości jest zgoła nieosiągalna, człowiek jest w stanie generować jej twórcze zniekształcenia, które same w sobie są czymś zdecydowanie pozytywnym. Mówiąc językiem Ricoeura, wpisują się one w imperatyw poszukiwania prawdy, nawet jeśli jest to prawda subiektywna i w pewien sposób wybiórcza.

Wraz z silnym uwikłaniem w problematykę pamięci, nie tylko indywidualnej, lecz także zbiorowej, wyobrażenia stają się jedną z podstawowych kategorii antropologicznych, czyli takich, w odniesieniu do których współczesny człowiek określa własne miejsce w świecie. W dobie romantyzmu jedną z takich podstawowych kategorii, które zaowocowały nową wizją człowieka, był indywidualizm<sup>9</sup>. Jak dowodzą współcześni filozofowie, między innymi Charles Taylor, kategoria ta do dzisiaj ma pierwszorzędne znaczenie dla kultury zachodniej. Oczywiście jest ona również związana z twórczą wyobraźnią. Co ciekawe, w koncepcji Taylora obie podporządkowane zostały kwestii jeszcze donioślejszej – poszukiwaniu sensu.

Komentując myśl Taylora, Agata Bielik-Robson stwierdza:

Analizując dwudziestowieczną literaturę – Taylor powołuje się na Rilkego, Eliota, Pounda, Joyce’a, a nawet Zbigniewa Herberta – pokazuje, że, w odróżnieniu od tradycyjnego horyzontu sensotwórczego metafizyki, współczesny horyzont sensotwórczy nie jest czymś danym, odziedziczonym, ani tym bardziej uniwersalnym, lecz co najwyżej może być świadomym wytworem „**twórczej wyobraźni jednostki**” [podkreśl. – tu i dalej – M.K.P.]. Proces tworzenia się tego horyzontu nazywa Taylor „indywidualną epifanią”. Świat jawi się w niej jako całość obdarzona sensem tylko wówczas, kiedy zostaje „**przepuszczona przez filtr wyobraźni**” [...]. Współczesny poeta – poeta jest bowiem wzorem nowej sen-

<sup>8</sup> G. STEINER: *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 2004, s. 25–26.

<sup>9</sup> Por. H. KRUKOWSKA: *Indywidualizm*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 1997, s. 365–369.

sotwórczości – nie oczekuje, że świat dostarczy mu gotowego horyzontu, lecz czyni sam siebie odpowiedzialnym za takie widzenie świata, które ukaże go jako sensowną całość<sup>10</sup>.

W ujęciu Charlesa Taylora wyobrażnia stanowi już kategorię *strictie* antropologiczną, bez której niemożliwe jest w pełni satysfakcjonujące określenie przez podmiot więzi łączącej go ze światem. Równocześnie jednak jest ona kategorią uwikłaną etycznie. Podobnie bowiem jak Herbert w cytowanym wcześniej wierszu, Taylor zdaje sobie sprawę z negatywnych konsekwencji oddziaływania romantycznych wzorców. Odwołując się do kategorii autentyczności (również o romantycznej proveniencji), filozof zauważa jej współczesne zwyrodnienie, objawiające się między innymi w wizji indywidualizmu legitymizującego aktualnie postawy promujące „skupienie się na sobie, co zarazem spłascza i zawęża nasze życie, czyniąc je mniej znaczącym i mniej związanym z innymi ludźmi czy społeczeństwem. Niedawno ta obawa znów dała o sobie znać w opisach skutków »społeczeństwa permissywnego«, wyczynów »pokolenia egoistów« [*me generation*] czy eksplozji »narcyzmu«”<sup>11</sup>. Próbuując przywrócić ideałowi autentyczności właściwe mu znaczenie, Taylor definiuje składające się nań elementy:

[...] autentyczność (A) oznacza (I) twórczość i konstruowanie, a także odkrywanie, (II) oryginalność, a często (III) sprzeciw wobec zasad społecznych [...]. Ale jest też prawdą [...], iż autentyczność (B) wymaga (I) otwarcia na horyzonty znaczenia (bo inaczej twórczość straci tło, bez którego popada w miałość) oraz (II) samookreślenia w dialogu. Trzeba naturalnie przyznać, że oba te zestawy roszczeń mogą wchodzić w konflikt. Niemniej jednak oczywistym błędem jest proste uprzywilejowanie jednego kosztem drugiego – np. (A) kosztem (B) czy na odwrót<sup>12</sup>.

Innymi słowy, buntowniczy indywidualizm nastawiony na oryginalność i kreatywność musi zostać, zdaniem Taylora, uzupeł-

<sup>10</sup> A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 279–280.

<sup>11</sup> Ch. TAYLOR: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996, s. 11.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 56.



niony o wymiar dialogu, otwarcia się na to, co Inne, przychodzące z zewnątrz, reprezentowane przez podmioty lub – ogólnie – przez kulturę, w której przyszło jednostce funkcjonować. Tylko w takim środowisku i tylko realizując takie założenia, wyobrażenia może spełniać właściwą sobie rolę w konstruowaniu trwałej i samoświadomej tożsamości, w której „moralny i duchowy porządek rzeczy dociera do nas przefiltrowany przez wizję osobistą”, a „oderwanie porządku duchowego od porządku natury, będącej przedmiotem nauki, która duchowość uczyniła problematyczną, zostaje zrekomensowane przez powołanie do bytu postromantycznej kategorii wyobraźni twórczej”<sup>13</sup>.

Podsumowując tę część rozważań, należy zauważyć, że we współczesnych koncepcjach wyobraźni coraz mocniej akcentuje się jej uwikłanie w kwestię tożsamości. Poddawana analizie przez filozofów, kategoria ta nie pełni już roli pomocniczej w rozważaniach etycznych i estetycznych, jak to miało miejsce u Kanta, nie jest też rozpatrywana w kategoriach boskiej części w człowieku, a jej psychologiczne wyjaśnienia nie wydają się satysfakcjonujące. I chociaż często do jej sztuczek podchodzi się z pewną dozą nieufności, uznaje się ją ogólnie za kategorię niezbędną (lub – bardziej pesymistycznie – niezbywalną) w procesie autodefinicji jednostkowej czy zbiorowej, społecznej. Konstatacje badaczy są jednoznaczne: bez wyobraźni (choćby jej sztuczki były niebezpieczne) nie ma świadomej podmiotowości, poczucia sensu i porządkującej przeszłość pamięci.

---

<sup>13</sup> Ch. TAYLOR: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI et al. Oprac. T. GADACZ. Warszawa 2001, s. 790.

## Maszyny imaginacji Wyobrażenia w teorii filmu

Pora teraz wspomnieć o tym, jakie miejsce zajmuje wyobrażenia w teorii kina. Zdecydowanie najwięcej uwagi temu zagadnieniu poświęcił Edgar Morin w pracy zatytułowanej *Kino i wyobrażenia*. W tej liczącej już ponad pięćdziesiąt lat klasycznej pozycji autor zaadaptował na rzecz myśli filmowej i rozwinął słynną teorię mechanizmu projekcji-identyfikacji. I od razu warto zauważyć: mechanizm ten, w ujęciu Morina, zasadza się na swoiście pojętej wyobraźni.

„Kompleks projekcji-identyfikacji-przenoszenia kieruje wszystkimi zjawiskami psychologicznymi – wyjaśnia autor – zwanymi subiektywnymi, to znaczy takimi, które odbiegają od rzeczywistości i deformują ją lub też zdecydowanie wyłączają z niej człowieka (stany wewnętrzne, marzenia)”<sup>1</sup>. W kontakcie z dziełem filmowym proces ów zachodzi, jak twierdzi Morin, „kiedy tylko zaczynamy identyfikować obrazy ekranowe z życiem realnym”<sup>2</sup>. Wyobrażenia pełni w tym procesie rolę niejako podwójną. Jest bowiem instancją napędzającą ten mechanizm, sprawiającą, że „celem wszelkich technik filmowych jest wywoływanie, przyspieszenie i intensyfikowanie projekcji-identyfikacji”<sup>3</sup>. Jak bowiem zauważa Morin, kino ma za zadanie odpowiadać rozmaitym potrzebom:

[...] są to wszystko potrzeby stwarzane przez wyobraźnię, marzenie, magię i sztukę, potrzeby, których nie może spełnić życie praktyczne. Potrzeba ucieczki, zagubienia się w inności, zapomnienia o własnych ograniczeniach, aby tym lepiej włączyć się w świat... to znaczy, w ostatecznym rozrachunku: potrzeba ucieczki mającej na celu odnalezienie się<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> E. MORIN: *Kino i wyobrażenia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa 1975, s. 118.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 150.

Wyobrażenia, pełniąc często funkcję kompensacyjną, umożliwia ucieczkę przed szarą lub trudną rzeczywistością – jest w tym przypadku instancją, która sprawia, że widz tak chętnie podporządkowuje się mechanizmowi projekcji-identyfikacji. Co więcej, widz oczekuje wręcz, że film „zrobi wszystko”, by ten mechanizm zadziałał jak najsprawniej, co jest przyczyną nieustannego prześcigania się wytwórni filmowych w dostarczaniu publiczności coraz to nowych wrażeń, mających sprostać potrzebom jej wyobraźni. To właśnie w tym napędzającym koniunkturę na kino działaniu wyobraźni Morin widzi źródło intensywnych zmian, jakim podlegała kinematografia jeszcze w swoich rebelianckich początkach:

Wyobrażenie estetyczne [...] jest królestwem ludzkich pragnień i aspiracji wcielonych i ujętych w sytuację, złożonych na barki fikcji. Czerpie ono siłę z najgłębszych, najbardziej intensywnych źródeł uczuciowego uczestnictwa. [...] W latach 1896–1914 czas obrazu, specyficzne warunki projekcji, rozkwit wyobrażenia [...] – wszystko to wywołuje i dodaje blasku wielkiej przemianie, pozwalającej kinematografowi wytworzyć struktury właściwe uczestnictwu uczuciowemu<sup>5</sup>.

Innymi słowy, kino skazane było na sukces. Już bowiem w swych prapoczątkach zaspokajało potrzeby ludzkiej imaginacji<sup>6</sup>. Wystar-

<sup>5</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>6</sup> Morin wiele miejsca poświęca omówieniu procesów, dzięki którym odpowiedź kina na potrzeby ludzkiej wyobraźni stawała się coraz bardziej doskonałą. Warto na marginesie przytoczyć chociażby fragment jego rozważań na ten temat: „Jest rzeczą interesującą [...] prześledzenie poprzez historię filmów, w jaki sposób uczestnictwo uczuciowe wyzwala się z wolna ze swego fantastycznego (magicznego) podłoża: fantomy stają się Fantomasami, wszechobecność duchów znajduje przedłużenie w nieprawdopodobnych przygodach istot rzeczywistych”. Ibidem, s. 144. Kino według Morina trafia więc nie tylko w potrzeby wyobraźni jako siły pełniącej funkcje przede wszystkim kompensacyjne, lecz także idzie w parze z najbardziej subtelными poruszeniami ludzkiej fantazji, której źródła autor wiąże z dziedzina snu i mitu. Równocześnie badacz wskazuje pewne ograniczenia, jakie mechanizm projekcji-identyfikacji nakłada na wybujałą ludzką fantazję. Okazuje się bowiem, że ocierający się o fantastykę film „musi legitymować się pewnym prawdopodobieństwem, abyśmy mogli mu się dać porwać. [...] Fantazja musi zachować pozór obiektywności, ale mieć strukturę subiektywności. Jej rola polega

czyło jedynie wykształcić odpowiednie narzędzia oraz język filmowy, by widz całkowicie dał się wtłoczyć w mechanizm uczuciowego uczestnictwa. Równocześnie wyobraźnia jest według Morina czymś, bez czego mechanizm projekcji-identyfikacji nigdy by nie zadziałał:

[...] w ostatecznym rozrachunku cała siła uruchamiająca procesy pochodzi od widza; ona w nim drzemie. Gdyby nie ona właśnie, cały film byłby nieczytelny, bezładny ciągiem obrazów, mieszaniną cieni i światła... Widz bierny jest także widzem aktywnym; jak powiada Francastel, stwarza on film na równi z jego autorami<sup>7</sup>.

Wyobraźnia zatem odpowiada również za to, że film oglądany w kinie ma w ogóle jakikolwiek sens. To ona w gruncie rzeczy umożliwia zaistnienie procesu projekcji-identyfikacji, który nie mógłby zajść, gdyby widzowie nie byli w stanie utożsamić się z oglądanymi obrazami<sup>8</sup>.

Ważne miejsce w teorii Morina zajmuje problem określenia właściwości kina na tle zjawisk takich jak sen i mit z jednej oraz rzeczywistość z drugiej strony<sup>9</sup>. I w tym miejscu odnotować należy istotną rolę wyobraźni we wskazanej problematyce – tym razem w jej wymiarze *stricte* estetycznym. Określając estetykę jako swego rodzaju „wizję

---

na stwarzaniu magicznego klimatu w kontekście dającym się wyjaśnić racjonalnie (realistycznym)”. Ibidem, s. 219.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>8</sup> Z tej perspektywy widz rzeczywiście zdaje się przyjmować zarówno bierną, jak i aktywną postawę w kontakcie z dziełem filmowym. Jak wyjaśnia Morin: „Bywalec »ciemnych sal« jest osobnikiem w sposób doskonały biernym. Nic nie może zrobić, nie ma nic do zaoferowania, nawet oklasków. [...] Wszystko dzieje się gdzieś poza jego zasięgiem. Ale oto nagle wszystko dzieje się w nim, w jego psychicznej cenestezji”. Ibidem, s. 131.

<sup>9</sup> Jako elementy upodabniające kino do snu Morin wymienia magiczne struktury filmu odpowiadające tym samym potrzebom wyobraźni, co struktury snu oraz cechy parahipnotyczne seansu (ciemność, bierność i niemoc fizyczna widza). Równocześnie zauważa, że – w odróżnieniu od snu – „film stwarza pewną rzeczywistość zewnętrzną w stosunku do widza [...]. Ale choć postrzegany obiektywnie, choć będący odbiciem realnych form i ruchów – film jest odbierany przez widza jako zjawisko nierealne, wyobrażeniowe”. Ibidem, s. 199.

świadości rozdwojonej – uczestniczącej i jednocześnie sceptycznej”, autor w następujący sposób opisuje jej udział w odbiorze filmu:

Jako postawa czuwająca – estetyka dokonuje odrzeczwienia (subiektywizacji) magii kina, a zarazem rozgranicza film od snu [...]. Jako postawa śniąca – odbiera postrzeganiu charakter praktyczny, podporządkowuje je wyobraźni, uczestnictwu uczuciowemu<sup>10</sup>.

Idee związków kina ze snem były w późniejszych latach znacznie szerzej omawiane na gruncie psychoanalizy filmu<sup>11</sup>. Warto jednak podkreślić, że Edgar Morin jako jeden z pierwszych zauważył, iż w kwestii wyobraźni te dwa stany – oglądanie filmu i śnienie – mają ze sobą coś wspólnego, choć są rzecz jasna ze swej zasady odmienne.

W konkluzji swej pracy Morin dowodzi, że teorie filmu akcentujące przede wszystkim potencję kinematografii związaną z utrwalaniem obrazu rzeczywistości przynoszą tylko prawdę połowiczną, albowiem kino „nie tylko wytwarza postrzeganie realności; wydziela z siebie także wyobrażenie. Kino, ten prawdziwy robot wyobraźni, »wyobraża dla mnie, zamiast mnie, a jednocześnie poza mną, operuje wyobrażeniami intensywniejszymi i dokładniejszymi niż moje własne«”<sup>12</sup>. Przywołana przez Morina myśl Leonarda Ricciego jest doskonałym komentarzem przyczyn, dla których kino jest postrzegane współcześnie, pomimo swojego uwikłania w kwestie wyobraźni, jako instancja upośledzająca i ograniczająca fantazję. W istocie rzeczy – przynajmniej wedle tez stawianych przez autora – film, żywiąc się samą esencją wyobraźni (to znaczy jej motywacjami kompensacyjnymi i umiejętnościami przyjmowania za istniejące obrazów nierzeczywistych), niejednokrotnie dąży do zastąpienia jej w twórczym działaniu. Sprowadzając wyobraźnię do roli dostarczycielki pragnienia obcowania z czymś innym, niezwyk-

<sup>10</sup> Ibidem, s. 205.

<sup>11</sup> Por. J.L. BAUDRY: *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. HELMAN. Kraków 1992; M. KINDER: *Sen jako sztuka: model twórczego współdziałania między obrazem wizualnym a opowiadaniem*. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej...*, s. 143–156.

<sup>12</sup> E. MORIN: *Kino i wyobrażenia...*, s. 263.

łym i fantastycznym, kino przez konstruowanie coraz to nowych, coraz bardziej efektownych obrazów wyręcza ją w kwestii zaspokojenia tego pragnienia. Jakikolwiek generalizacje byłyby jednak w tej mierze krzywdzące – film, należąc do dziedziny sztuki, ma bowiem taki sam potencjał rozwijania i inspirowania wyobraźni jak literatura czy malarstwo. Jak twierdzi Morin, „wyobrażenia nie można odłączyć od »natury ludzkiej« – materialnego człowieka. Jest ono jego częścią integralną i witalną. Uczestniczy w jego praktycznym formowaniu się. Stwarza ono prawdziwą kuźnię projekcji-identyfikacji, dzięki którym człowiek się maskuje – ale także poznaje samego siebie i się stwarza”<sup>13</sup>.

Relacja kina i wyobraźni jest nacechowana ambiwalencją, na co wskazują również współczesne koncepcje filmu. W obszernym i niezwykle bogatym w tropy teoretyczne dziele zatytułowanym *Kino* Gilles Deleuze zauważa, że wpisany w istotę kina psychosomatyczny automatyzm jest wysoce niejednoznaczny, z jednej strony „oznaczając najwznioślejsze ćwiczenie myślowe”, z drugiej – odpowiadając za pozbawienie podmiotu własnej, oryginalnej myśli<sup>14</sup>.

Problem wyobraźni nie znajduje się bynajmniej w centrum zainteresowań Deleuze’a. Ponieważ jednak wyobrażenia we współczesnych dyskursach bardzo często funkcjonuje w towarzystwie pojęć takich jak pamięć, filozof i teoretyk kina, siłą rzeczy musi poruszać zagadnienia w jakiś sposób z nią związane. W myśli Deleuze’a pobrzmiewa echo tego, o czym wspominał już Morin: kino z natury mieści w sobie różne sensory i możliwości, tak jak słowo „automatyzm”, które choć zakłada pewną autonomiczność, samoistność, niezależność, kojarzy się z uprzedmiotowieniem i ubezwłasnowolnieniem, podporządkowaniem pewnym odgórnym mechanizmom, poza które nie sposób wykroczyć<sup>15</sup>.

Deleuze buduje swoją teorię częściowo na koncepcjach Henriego Bergsona, od którego zapożycza między innymi rozróżnie-

<sup>13</sup> Ibidem, s. 271.

<sup>14</sup> Por. G. DELEUZE: *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008, s. 476.

<sup>15</sup> Por. ibidem.

nie dwóch typów rozpoznania: automatycznego (opartego na prostych mechanizmach sensoryczno-motorycznych i percepcyjnych) i uważnego, które z natury jest znacznie bardziej skomplikowane, bazując w dużej mierze na umiejętności opisu i uogólniania postrzeżonych niegdyś cech<sup>16</sup>. O drugim z typów rozpoznania autor, dalej w duchu Bergsona, pisze, że zaistnieć ono może jedynie przy udziale bytów intencjonalnych, które nazywa obrazami-wspomnieniami. Jednakże i w ten proces wpisana jest pewna ambiwalencja, z perspektywy Deleuze'a bardzo istotna dla kina:

[...] rozpoznanie uważne silniej da nam znać o tym, że się nie udaje, niż że się udaje. Gdy przypomnienie jest nieskuteczne, przedłużenie sensoryczno-motoryczne zostaje zawieszone, a obraz aktualny, teraźniejsza percepcja optyczna, nie zazębia się ani z obrazem motorycznym, ani nawet z obrazem-wspomnieniem, który ponownie ustanowiłby kontakt. Wchodzi raczej w relację z elementami autentycznie wirtualnymi, doznaniem *déjà vu* czy przeszłości „w ogóle” (musiałem już gdzieś tego człowieka widzieć...), sennymi obrazami (mam wrażenie, że go widziałem we śnie...), fantazmatami albo scenami teatralnymi (sprawia wrażenie, że występuje w roli, którą znam...). Krótko mówiąc, to nie obraz-wspomnienie czy rozpoznanie uważne daje nam właściwy odpowiednik obrazu optyczno-dźwiękowego, a raczej kłopoty pamięci i niepowodzenia w rozpoznaniu<sup>17</sup>.

Analizując różnice między klasycznym kinem amerykańskim a twórczością autorów takich jak Orson Welles czy Alain Resnais, Deleuze pokazuje, w jaki sposób kino, początkowo nastawione raczej na obraz-ruch, zaczęło się wzbogacać o obraz-czas rozumiany jako swoista manifestacja czystej świadomości. Jak stwierdza polska komentatorka Deleuze'a teorii Małgorzata Jakubowska, autora *Kina* „interesuje [...] już nie kino jako obraz-ruch, jako wnikanie w materię, ale kino jako obraz-czas, jako wnikanie w pamięć. [...] Deleuze [...] spróbuje wskazać drogę do autentycznej komunikacji z bytem jako świadomością, zinterpretować kino jako świat-pamięć, głębokie nieuświadomione pokłady pamięci. Poprzez kino, tę »maszynę widzialności« będzie starał się znaleźć dla podmiotu możliwość ciąg-

<sup>16</sup> Por. ibidem, s. 270.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 281.

łego snucia marzeń i fantazji, błędzenia po wspomnieniach i fantazmatach bez horyzontu pragmatyki życiowej, bez obecności materialnego świata”<sup>18</sup>.

Nie bez znaczenia są przy tym przytoczone wcześniej w olbrzymim skrócie konstatacje dotyczące natury poznania i pamięci. Obraz-czas pojawia się bowiem w kinie między innymi dzięki twórcom poszczególnych dzieł sygnalizującym owe „zakłócenia pamięci i niedostatki poznania”. W efekcie dochodzi w filmie do ważnych przemian na poziomie mówienia o rzeczywistości, kreowania postaci i – przede wszystkim – konstruowania narracji, która nagle zaczyna rządzić się zupełnie nowymi prawami:

[...] to, co wyobraźniowe, pojawia się jedynie jako kaprys, w nieciąglej formie, a każdy obraz jest rozłączny z tym, w który się przekształca. Będzie to drugi biegun egzystencji świadomości, definiowany przez czyste wyglądy, a nie przez regularne powiązania. Tego typu obrazy będą się aktualizować w świadomości jako funkcja aktualnej teraźniejszości albo kryzysów rzeczywistości<sup>19</sup>.

Jak widać, „wyobraźniowe” zajmuje w koncepcji Deleuze’a szczególne miejsce. Podobnie jednak jak w ujęciu cytowanego wcześniej Ricouera, związek między pamięcią a wyobraźnią z jednej, i wyobraźnią a rzeczywistością z drugiej strony, okaże się tu wysoce ambiwalentny, co bardziej widoczne będzie na płaszczyźnie wiarygodności samej narracji:

[...] narracja przestaje być prawdziwościowa, to znaczy pretendująca do prawdy, i staje się zasadniczo narracją falsyfikującą. Nie oznacza to bynajmniej tego, iż „każdy ma swoją prawdę” [...]. Chodzi o potęgę nieprawdy, która detronizuje i zastępuje formę prawdy, ponieważ zakłada ona równoczesność teraźniejszości niewspółmożliwych czy współistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych. [...] narracja falsyfikująca [...] zakłada niewytłumaczalne różnice teraźniejszości i przeszłości – nierozstrzygalne alternatywy między prawdą i nieprawdą<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> M. JAKUBOWSKA: *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*. Kraków 2003, s. 148.

<sup>19</sup> G. DELEUZE: *Kino...*, s. 352.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 356.



Źródła takich przemian narracji tkwią oczywiście w koncepcji nowej powieści spod znaku Alaina Robbe-Grilleta. Ta z kolei jest zakorzeniona w przemianach koncepcji świadomości i podmiotowości, jakie dokonywały się sukcesywnie w pierwszej połowie XX wieku pod wpływem kolejnych nurtów w filozofii, zwłaszcza fenomenologii i egzystencjalizmu. Deleuze'a znacznie bardziej niż geneza interesuje jednak wpływ, jaki nowa koncepcja narracji wywarła na kino, w tym na postrzeganie statusu autora. Nie bez powodu wszak ekspansja obrazu-czasu w filmie pokrywa się chronologicznie z nastaniem doby wielkich autorów, takich chociażby jak chętnie przywoływany przez samego Deleuze'a Resnais. Filozof posługuje się w tym miejscu pewną metaforą: twierdzi, że oto naczelną postacią w kinie, wypierającą dotychczasowe wzorce kowboja, przestępcy czy bohatera historycznego, stał się fałszerz, ten, kto sprawia, że „bezpośredni obraz-czas staje się widzialny; uruchamia nierozstrzygalne alternatywy i niewytłumaczalne różnice między prawdą i nieprawdą [...]”<sup>21</sup>.

Wyobraźnia zajmuje w teorii Deleuze'a miejsce stosunkowo mało znaczące na pierwszy rzut oka. Pojawia się ona w grupie sił, które wpływają na kształtowanie obrazu-czasu we współczesnej kinematografii, funkcjonuje w rejestrach podobnych do tych, o których wspominają również filozofowie ponowoczesności, jest uwikłana w procesy zacierania różnic między prawdą i fałszem. W odróżnieniu od Morina, który bada problem wyobraźni w psychologicznej sytuacji odbioru filmu, Deleuze porusza raczej zagadnienie jej miejsca w filozofii kina. O ile pierwszy z badaczy ujawnia ambiwalencję relacji kina i wyobraźni przez równoczesne wskazanie siły sprawczej tej ostatniej i jej osłabienie w sytuacji biernego odbioru, o tyle drugi idzie znacznie dalej, zarysowując koncepcję „duchowego automatyzmu” kina. Jak wyjaśnia Małgorzata Jakubowska:

[...] w kulturze audiowizualnej fantazmaty tworzą z nas wspólnotę. Nie chodzi tutaj o to, że w ramach życia społecznego następuje stereotypizacja fantazmatów czy standaryzacja marzeń. Ten proces towarzyszył kulturze od jej zarania. [...] Współcześnie kultura audiowizualna przy

---

<sup>21</sup> Por. ibidem, s. 357.

pomocy ekranów i dzięki ich rozpowszechnieniu (na życie prywatne i zawodowe) całkowicie ujednolici fantazmaty i marzenia<sup>22</sup>.

Jest to z pewnością intrygująca konstatacja, także z punktu widzenia teorii – zbiorowej w tym wypadku – wyobraźni. Nie zmienia ona jednak podstawowego dla niniejszych rozważań wniosku: jeżeli obraz-czas może być rozumiany jako figura czystej świadomości wpisana w film, to wyobraźnia przedstawiać się będzie jako czynnik nieustannie tę świadomość współtworzący.

Przytoczone tutaj poglądy filozofów i teoretyków stanowią oczywiście tylko niewielki wyimek z historii refleksji nad wyobraźnią. Podsumowując dotychczasowe spostrzeżenia, należy zwrócić uwagę na fakt, iż od początku teoretycznego namysłu nad tą kategorią była ona postrzegana jako siła ambiwalentna. Przez jednych uznawana za boską część w człowieku, przez innych krytykowana jako dostarczycielka fałszywych wizji, igrająca zaciemniającymi obraz rzeczywistości sztuczkami, wyobraźnia przeszła długą drogę, by na przełomie XX i XXI wieku zająć istotne miejsce w koncepcjach (po)nowoczesnej podmiotowości.

Współcześnie o wyobraźni możemy mówić w kilku co najmniej wymiarach. W zależności od przyjętej definicji, przedstawiać się ona będzie jako kategoria psychologiczna, epistemologiczna, ontologiczna, estetyczna, etyczna czy nawet antropologiczna<sup>23</sup>. Aby uży-

---

<sup>22</sup> M. JAKUBOWSKA: *Teoria kina Gillesa Delueze'a...*, s. 173.

<sup>23</sup> Oczywiście trzeba tu dokonać rozróżnienia między wyobraźnią jako kategorią antropologiczną oraz wyobraźnią *stricto* antropologiczną. O tej drugiej w interesujący sposób pisze Andrzej Mencwel, zajmujący się tropieniem w tekstach kultury (także literackich) poszczególnych epok śladów swoistej antropologicznej intuicji i swego rodzaju wyobraźni zorientowanej na problemy antropologiczne. Jak tłumaczy autor: „Wyobraźnia stwarza wyobrażenia, inspirować wyobrażenia, to otwierać oczy, kierować wzrok, skupiać spojrzenie. Jeśli kultura jest swoistym porządkiem ludzkim wzniesionym ponad żywiołem przyrody, trzeba jako porządek ją pojmować” (A. MENCWEL: *Wyobraźnia antropologiczna*. Warszawa 2006, s. 17). Podejście Mencwela zakłada, że definiowanie wyobraźni jako takiej nie jest potrzebne, gdyż każdy intuicyjnie wie, czym ona jest. Pod pojęciem „kategorii antropologicznej” rozumiem natomiast istotną wartość, składnik paradygmatu

skać pełny obraz współczesnego rozumienia tego pojęcia, trzeba wziąć pod uwagę każdy z wymienionych wyżej czynników. I właśnie to łączenie wielu perspektyw okazuje się często problematyczne. Zwłaszcza psychologia ma tendencje do jednostronnego rozpatrywania wyobraźni, definiując ją „jako funkcję umysłu, dzięki której generujemy obrazy mentalne pod nieobecność bodźca wzrokowego”, jako „dyspozycję do dostrzegania wieloznaczności i wielości rozwiązań”, wreszcie jako „operację dokonywaną na nieistniejącym materiale, związaną z twórczym przetasowywaniem elementów, nowym ich łączeniem ze sobą oraz »dopowiadaniem« i dodawaniem nowych elementów do istniejącego wzorca”<sup>24</sup>. Tymczasem najbardziej owocne wydają się te propozycje, które ujmują problem wyobraźni w jej złożonej naturze, łącząc wątki filozoficzne z psychologicznymi i estetycznymi (Bachelard) czy etyczne z epistemologicznymi (Taylor).

W twórczości Marca Forstera, jak postaram się dowieść, wyobrażenia funkcjonuje w każdym z wymienionych wyżej aspektów. Równocześnie jednak jest ona naznaczona piętnem narosłych w ciągu wieków wątpliwości i kontrowersji, o których była wcześniej mowa. Obecnie wiemy bowiem, jak złożone jest zagadnienie imaginacji i jak wielkiej ostrożności wymaga jego analiza.

---

kulturowego, przez który dochodzi do określenia statusu podmiotu w świecie w danym kontekście kulturowym. Takimi antropologicznymi kategoriami są dziś z pewnością tożsamość, podmiotowość, indywidualność i język.

<sup>24</sup> Por. P. MARKIEWICZ, P. PRZYBYSZ: *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*. W: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*. Red. P. FRANCUZ. Warszawa 2007, s. 136.

# Wyobrażenia w filmach Marca Forstera

Kiedy w 2007 roku świat obiegła wiadomość, że Marc Forster zrealizuje kolejną, dwudziestą drugą już odsłonę przygód Jamesa Bonda, jasne stało się, że kino twórcy *Marzyciela* przedstawiać będzie obraz niejednorodny, łączący w sobie rozmaite wątki, poetyki i estetyki. Gdyby trzeba było określić strategię reżyserską Forstera na tle nurtów współczesnej kinematografii, należałoby odwołać się do casusu Anga Lee – twórcy, który ma w swoim dorobku zarówno adaptację prozy Jane Austen (*Rozważna i romantyczna*, 1995), jak i ekranizacje popularnych komiksów (*Hulk*, 2003), kontrowersyjne homoseksualne „love story” (*Tajemnica Brokeback Mountain*, 2005) czy filmy akcji nawiązujące do tradycji dalekowschodnich *wuxia pian* (*Przyuczony tygrys, ukryty smok*, 2000). Dorobek Forstera nie jest jeszcze tak bogaty jak Anga Lee, niemniej jednak wszystko wskazuje na to, że i twórca *Marzyciela* realizować będzie wzorzec artysty o wielostronnych zainteresowaniach. Marc Forster równie dobrze sprawdza się w roli twórcy: dramatu psychologicznego (*Czekając na wyrok*), postmodernistycznego filmu odsłaniającego – nie tylko literackie – mechanizmy narracyjne (*Przypadek Harolda Cricka*), thriller-zagadki (*Zostań*) czy opowieści o poszukiwaniu własnej tożsamości, rozgrywanej się częściowo w Afganistanie (*Chłopiec z latawcem*).

Dokonania Forstera, podobnie zresztą jak Anga Lee, stanowią przy tym próbę zachowania równowagi pomiędzy komercyjnymi potrzebami przeciętnego widza a swoiście pojętą „autorskością”. Kategoria autora filmowego, bardzo istotna w kinematografii światowej co najmniej od lat pięćdziesiątych XX wieku, ulega współcześnie

nie redefinicji i przekształcaniu. Zakorzeniony w romantycznej estetyce wzorzec Autora jako przeciwwagi dla komercyjnego kina gatunków, jaki w swoim czasie reprezentowali (lub reprezentują nadal, choć z różnym skutkiem) między innymi Federico Fellini, Werner Herzog czy Alain Resnais, w pewien sposób uległ wyczerpaniu, głównie za sprawą postmodernistycznych przewartościowań, do jakich doszło w obrębie światowej kinematografii w ostatnich trzech dekadach. Obecnie miano autora przysługuje reżyserom takim jak David Lynch, Peter Greenaway, Jim Jarmusch czy Tim Burton – postmodernistom igrającym z gatunkami i konwencjami, mieszającym kulturę niską z wysoką, zacierającym wszelkie granice, wypracowującym własne, indywidualne (jak najbardziej autorskie!) style dzięki łączeniu wielu niejednokrotnie sprzecznych elementów współczesnej kultury.

Marek Haltof, zastanawiając się nad współczesnym statusem autora filmowego, dochodzi do wniosku, iż kategoria ta ewoluowała wraz z potrzebami widza i przemianami kina, co w efekcie zaowocowało ustanowieniem nowego, w pewien sposób medialnego, wzorca twórcy:

Odbiór dzieła określa „image” wypracowany telewizyjnymi pojawieniami się autora, reklamami jego filmów, artykułami dotyczącymi prywatnego życia autora, przemyślaną promocją samego siebie. [...] Współczesny autor filmowy staje się zarówno krytyczną, jak i komercyjną strategią<sup>1</sup>.

O ile niegdyś wyznacznikami statusu autora były elementy takie jak oryginalny i rozpoznawalny styl czy preferowanie określonej tematyki, o tyle współcześnie, przynajmniej zdaniem Haltofa, w dużej mierze taką podstawową wartością jest zdolność kreowania własnego wizerunku, co oczywiście obejmuje również umiejętny dobór realizowanych projektów.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy twórcy tacy jak Marc Forster i Ang Lee wpisują się w omawiany przez Haltofa nowy wzorzec

---

<sup>1</sup> M. HALTOF: *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*. Kraków 2001, s. 36–37.

filmowego autora. Zdecydowanie mniej ekscentryczni niż Jarmusch czy Burton, nie tak skłonni do autokreacji jak Lynch, w wywiadach chętniej rozmawiający o swoich projektach niż o sobie, chwaleni przez krytykę, ale doceniani również przez widzów, mogliby się wydawać raczej zdolnymi rzemieślnikami niż autorami w jakimkolwiek tego słowa rozumieniu. Dla obu twórców charakterystyczne jest przy tym inicjowanie pewnych mód czy wpisywanie się w nie. Nie sposób nie zauważyć, że *Zostań* Forstera jest z jednej strony po trosze odpowiedzią na popularność filmów Darrena Aronofsky'ego, z drugiej – postmodernistycznych filmów-zagadek typu *Mechanik* (2004), podczas gdy *Chłopiec z latawcem*, będący zresztą adaptacją bestsellerowej powieści Khaleda Hosseiniego, idealnie koresponduje z toczonymi nieustannie na Zachodzie dyskusjami dotyczącymi sensu i celu dwóch amerykańskich inwazji – na Afganistan i Irak. Z kolei *Czekając na wyrok*, w połączeniu z sukcesem filmu *Za drzwiami sypialni* Todda Fielda, otworzył w 2001 roku całą serię dramatów psychologicznych z bolesnym, egzystencjalnym przesłaniem, takich jak *Monster* (2003) w reżyserii Patty Jenkins czy *Rzeka tajemnic* (2003) i *Za wszelką cenę* (2004) Clint Eastwooda, podobnie jak *Przyczajony tygrys, ukryty smok* Anga Lee wpłynął w swoim czasie na spopularyzowanie na Zachodzie *wuxia pian* i powstanie filmów takich jak *Hero* (2002) Zhanga Yimou czy *Przysięga* (2005) Chena Kaige. Działanie obu reżyserów nie polega przy tym na promowaniu nowych czy oryginalnych gatunków: solidny dramat psychologiczny i film sztuk walki należą przecież od dziesięcioleci do kanonu kina i funkcjonują w nim niemal nieprzerwanie. Forster i Lee jedynie w jakiś sposób je odświeżają, nadając im nową jakość i dostosowując do potrzeb współczesnego widza. W tym kontekście znów powraca pytanie: autorzy czy rzemieślnicy? Być może najłatwiej byłoby rozwiązać tę wątpliwość, stosując wybieg przywołany przez Hannę Segal, która twierdzi, że: „Rzemieślnik nie musi być artystą, ale artysta musi być rzemieślnikiem”<sup>2</sup>.

Od typowych filmowych rzemieślników odróżnia Forstera, tak samo zresztą jak Anga Lee, owo trudne do zdefiniowania, a jednak

---

<sup>2</sup> H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Kraków 2010, s. 136.

obecne piętno autorskości. W przypadku reżysera *Hulka* pozwala ono na rozpatrywanie jego twórczości jako niekończącego się eseju o poszukiwaniu tożsamości<sup>3</sup>, a w filmach Marca Forstera – jak zamierzam udowodnić – objawia się w niezwykle złożonym podejściu do wyobraźni. Problem ten nie wyczerpuje się jednak w zagadnieniach swoście pojętej krytyki tematycznej. Być może bowiem w przypadku twórców takich jak Forster najpełniej ujawnia się dynamiczność współczesnych formuł autorstwa filmowego, o której pisze Alicja Helman:

Problemy z charakterem autorstwa nie kończą się jednak na tym, że autorem można być „mniej” lub „bardziej”. W skrajnych przypadkach mamy sytuację, gdy autor programowo próbuje przestać być autorem, jak czynią to reżyserzy związani z „Dogmą 95” [...]. Złożony charakter będzie miała także sytuacja, w której mając do czynienia z jednym człowiekiem-reżyserem XY [...], dostrzegamy więcej niż jednego autora lub kogoś, kto autorem nieoczekiwanie być przestaje<sup>4</sup>.

Filmowe autorstwo Forstera zdaje się oscylować między wspomnianymi przez Helman biegunami „mniej” lub „bardziej”, w skrajnych przypadkach, takich jak realizacja *Quantum of Solace*, zbliżając się do statusu twórcy, który „autorem być przestaje”. Wydaje się przy tym, że w swoich kolejnych filmach Forster wypróbowuje, sprawdza poszczególne twórcze strategie: o ile w *Zostań*, *Marzycielu* czy *Przypadku Harolda Cricka* zdaje się jeszcze pozostawiać widzowi istotny trop w postaci wątków autotematycznych i eksponowania figury artysty, o tyle w *Quantum of Solace* staje się kimś, kto ukrywając się za mechanizmami widowiskowego hitu, ze swojego bezpiecznego,

<sup>3</sup> Teza ta oczywiście wymagałaby osobnego rozpatrzenia i udowodnienia. W tym miejscu warto jedynie zauważyć, że motywem powracającym w filmach Anga Lee jest problem różnorako manifestowanej inności – buntownicza bohaterka *Przyczajonego tygrysa*, ukrytego smoka jest w tej mierze podobna zarówno do dwoistego w swej naturze Hulka, jak i do kowbojów-homoseksualistów z *Tajemnicy Brokeback Mountain*. Problem niedopasowania do rzeczywistości jest również wyeksponowany w *Rozważnej i romantycznej*, w którym to filmie reżyser kilkakrotnie wybiega poza przesłanie powieści Austen.

<sup>4</sup> A. HELMAN: *Na tropach autora*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 47.

zdystansowanego stanowiska ujawnia, demaskuje owe mechanizmy, posuwając ich realizację do swoistego ekstremum.

Warto zauważyć od razu: wyobrażenia jest z perspektywy twórcy *Marzyciela* siłą pozytywną. Co oczywiście nie oznacza, że Forster nie dostrzega jej sztuczek, jej ciemnej strony, mechanizmów, których nadal do końca nie rozumiemy, a które wpływają w znaczny sposób na problemy z interpretacją rzeczywistości. Mimo iż ścieżki wyobraźni bywają mroczne i pokrętne, ostatecznie pozostaje ona jednak właściwością, która więcej nam daje, niż zabiera. Tematyzowana wyobrażenia to jednak tylko jedna strona medalu. Na uwagę zasługują bowiem może przede wszystkim te miejsca w twórczości Forstera, w których kategoria ta, nie przywoływana wprost (lub też przywoływana jakby mimochodem), działa z ukrycia. Obecność wyobraźni w tych właśnie miejscach sprawia, że pomimo całej swej różnorodności twórczość Forstera posiada pewne wewnętrzne spoiwa, które są również odpowiedzialne za wyczuwalne w jego filmach piętno autorskości.





## W stronę cienia – *Zostań*

W chwili, kiedy *Zostań* wchodziło na ekrany (2005), jego twórca miał już ustaloną renomę jako reżyser dwóch oscarowych przebojów: *Czekając na wyrok* i *Marzyciela*. Na tle pozytywnych recenzji, jakich nie szczędzono dwóm wcześniejszym filmom, recepcja kolejnego dzieła okazała się już nie tak przychylna. Niektórzy z amerykańskich krytyków wręcz nie zostawili na filmie suchej nitki. Na głowę reżysera posypały się oskarżenia o pretensjonalność i artystowskie ambicje<sup>1</sup>, a film został uznany za „ładne opakowanie, które w środku jest całkowicie puste”<sup>2</sup>. Jeśli już chwalono *Zostań*, to przede wszystkim za jego wysmakowaną stronę wizualną<sup>3</sup> i od czasu do czasu za kreacje aktorskie Ewana McGregora, Ryana Goslinga i Naomi Watts.

Z dzisiejszej perspektywy tak ostra krytyka wydaje się nieuzasadniona. Choć *Zostań* z pewnością nie jest dziełem wielkim, nie jest też „niekoherentną i pretensjonalną bombą”, a stwierdzenie jakoby zakończenie filmu pozostawiało wątpliwości co do tego, kto właściwie zginął, co się wydarzyło i co jest w gruncie rzeczy prawdziwe<sup>4</sup>, jest dowodem na to, że część recenzentów obejrzała film Forstera raczej pobieżnie.

---

<sup>1</sup> Por. W. MORRIS: „*Stay*” Is Neither Thrilling Nor Psychological. „Boston Globe” October 21, 2005. Podaję za archiwum internetowym: <http://www.boston.com/movies/display?display=movie&id=8293>. Data dostępu: 18 maja 2011.

<sup>2</sup> N. CHONIN: *Suicidal Client Leads Doc Down Rabbit Hole*. „San Francisco Chronicle” October 21, 2005. Podaję za archiwum internetowym: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/10/21/DDGJNFB7H31.DTL&type=movies>. Data dostępu: 20 czerwca 2008.

<sup>3</sup> Na co przede wszystkim zwracała uwagę także polska krytyka. Por. Z. PIETRASIK: *Zostań*. „Polityka” 2006, nr 13, s. 58.

<sup>4</sup> Por. T. MCCARTHY: *Stay*. „Variety” October 21, 2005. Podaję za archiwum internetowym: <http://www.variety.com/review/VE1117928621.html?categoryid=31&cs=1>. Data dostępu: 18 maja 2011.

## Postmodernistyczny film-zagadka

*Zostań* jest jednym z tych filmów, które zakładają z góry pewną strategię odbiorczą. Opowieść o tajemnicy, rządzącej życiem głównych bohaterów i wymagającej wyjaśnienia, zachęca widza do podjęcia wysiłku rozwiązywania zagadki na podstawie pozostawionych przez twórcę tu i ówdzie tropów. Podobnych przykładów współczesna kinematografia dostarcza nam wiele. Wystarczy przypomnieć filmy takie jak: *Szósty zmysł* (1999) M. Night Shyamalana, *Otwórz oczy* (1997) i *Inni* Alejandra Amenábara, *Vanilla Sky* (2001) Camerona Crowe'a, *Memento* Christophera Nolana (2000) czy *Mechanik* (2004) Brada Andersona<sup>5</sup>. Jak znaczna część wymienionych przed chwilą tytułów, *Zostań* jest przy tym filmem postmodernistycznym, bogatym w nawiązania intertekstualne, odwołującym się do przyzwyczajeń odbiorczych widzów, utkanym z zaczerpniętych skądinąd motywów, wykorzystującym znane konwencje.

Warren Buckland na użytek analizy tego typu dzieł proponuje określenie *puzzle films*<sup>6</sup>, opierające się na pewnej grze słownej: słowo *puzzle* w języku angielskim oznacza bowiem zarówno łamigłówkę czy układankę, jak i jest stosowane względem czegoś, co intryguje, wprowadza w zakłopotanie, zmusza do myślenia. Filmy takie jak *Szósty zmysł* czy *Memento* prezentują na ogół światy, w których granice pomiędzy różnymi poziomami rzeczywistości wydają się zanikać, a kontinuum czasowo-przestrzenne ulega defragmentacji. Wszystemu temu towarzyszą z kolei charakterystyczne zabiegi narracyjne i fabularne: mylenie tropów, formowanie labiryntowych struktur opowiadania, przedstawianie wydarzeń z perspektywy niewiarygodnych narratorów, nie mówiąc już o postaciach popadających w schizoidalne stany, tracących pamięć lub będących mar-

<sup>5</sup> Por. M. KEMPNA: *Warsztat mechanika (z Dostojewskim w tle)*. „artPapier” 2005, nr 24. Podaję za archiwum internetowym: <http://www.artpapier.com>. Data dostępu: 18 maja 2011.

<sup>6</sup> Por. W. BUCKLAND: *Introduction: Puzzle Plots*. In: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Ed. W. BUCKLAND. Malden-Oxford 2009. W kończącym artykuł zestawieniu *puzzle films* Buckland wymienia m.in. *Zostań* Forstera. Por. ibidem, s. 11.

twymi (choć niekoniecznie zdających sobie z tego faktu sprawę)<sup>7</sup>. Owe filmowe łamigłówki czy układanki są, zdaniem Bucklanda, świadectwem przemian zachodzących w dotychczas obowiązujących w kinie sposobach reprezentacji. Ustanawiają one nowe wzorce narracyjne, a przede wszystkim wymykają się ograniczeniom związanym z kategorią szeroko pojętej *mimesis*<sup>8</sup>. Rozumiany w ten sposób termin *puzzle film* służy zatem jako określenie ponadnarodowej i ponadgatunkowej formuły kina, której podstawowym wyznacznikiem jest narracyjna złożoność<sup>9</sup>.

Strukturę postmodernistycznego filmu z zagadką można opisać w prosty sposób. Jej uruchomienie odbywa się zwykle poprzez wprowadzenie widza *in medias res* – otwierające sceny, wyrwane z fabularnego kontekstu, mogą na przykład ukazywać bohatera (A) popełniającego jakąś zbrodnię na bliżej nieokreślonym osobniku (B) lub błąkającego się z niewyjaśnionych przyczyn po ulicach pustego, tajemniczego miasta. Mechanizm ten zadziała skuteczniej, jeżeli A okaże się w jakiś sposób naznaczony fizycznie (zmasakrowana twarz, potworne wychudzenie) lub psychicznie (zanik pamięci krótkotrwałej, wyraźne symptomy neurozy lub schizofrenii), co siłą rzeczy odbijać się będzie na jego relacjach z innymi bohaterami – w tym z kobietą (C) również w jakiś sposób usuniętą poza nawias „normalności” ( prostytutka, kochanka przestępcy, niedoszła samobójczyni).

Ukrytym – choć nieustannie obecnym – motorem filmu z zagadką jest tajemnica, tkwiąca u źródeł problemów A, którego tożsamość z jej powodu uległa rozpadowi, a przynajmniej rozłamowi na dwie części niemożliwe do pogodzenia. W związku z tym A doznaje wrażenia, że sterują nim jakieś obce, groźne siły, czasem materializujące się w postaci demonicznego bohatera (D). Mechanizm dobrze spełnia swą funkcję wtedy, gdy widz – umiejętnie wprowadzony w świat tajemnicy – daje się wciągnąć w rozwiązywanie zagadki. Jako tropy mogą mu służyć różne elementy – strzępy konwencji, cytaty, aluzje, wreszcie jak gdyby detektywistyczne ślady. Narracja

---

<sup>7</sup> Por. *ibidem*, s. 6.

<sup>8</sup> Por. *ibidem*, s. 3.

<sup>9</sup> Por. *ibidem*, s. 6.

ma doprowadzić do odkrycia tajemnicy (rekonstrukcji dokonanej w przeszłości zbrodni, odrzuconej tożsamości, przeżytej traumy) i roli, jaką odegrali w jej ukonstytuowaniu się A, B, C i D. W rezultacie może się okazać, że A i B albo – co zdarza się stosunkowo częściej – A i D są w gruncie rzeczy jedną i tą samą osobą. W skrajnych przypadkach B, C i D okazują się zaledwie wytworami świadomości A. Zdarza się też, że A (już) nie żyje, jest duchem albo fantazją pozostającej w cieniu innej postaci (E). Efekt działania mechanizmu nigdy nie jest jednak do końca przewidywalny, zależy bowiem nie tylko od umiejętności reżysera-*bricoleura*, lecz także od kompetencji filmowej widza, stanowiącego niezbędny, ale zawłaszczany przez mechanizm w momencie odbioru, komponent<sup>10</sup>.

*Zostań* zawiera wszystkie wymienione wyżej elementy, choć niekoniecznie w którejkolwiek z opisanych konfiguracji. Dzieło Forstera jest postmodernistycznym filmem-zagadką zbudowanym na kanwie dramatu psychologicznego. Film otwiera sekwencja wypadku samochodowego, sfilmowanego z perspektywy opony mknącego szybko samochodu, w czym niektórzy z krytyków dopatrywali się nawiązania do pierwszej sceny *Niebieskiego Krzysztofa Kieślowskiego*<sup>11</sup>. W kolejnym ujęciu widzimy Henry'ego Lethama (Ryan Gosling) siedzącego pośrodku opustoszałego Mostu Brooklyńskiego obok płonącego wraku samochodu. Po chwili chłopak wstaje i odchodzi w ciemność. Wiadomo, że doszło tu do jakiegoś wydarzenia, najprawdopodobniej do wypadku samochodowego, ale kto i dlaczego brał w nim udział, nie sposób na razie stwierdzić.

Po tym spektakularnym prologu akcja filmu przenosi się do nowojorskiego mieszkania doktora Sama Foster (Ewan McGregor), psychiatry, który po przebudzeniu z jakiegoś zaskakującego i raczej nieprzyjemnego snu udaje się do pracy, by spotkać się ze swoim nowym pacjentem, którym jest nie kto inny jak Henry. Wrażliwy i neurotyczny student, początkujący malarz, który niedawno

<sup>10</sup> Por. M. KEMPNA: *Warsztat mechanika...*

<sup>11</sup> Por. M. DARGIS: *Something Is Happening, but Who Knows What It Is?* „The New York Times” October 21, 2005. Podaję za archiwum internetowym: [http://www.nytimes.com/2005/10/21/movies/21stay.html?\\_r=2&oref=slogin&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2005/10/21/movies/21stay.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin). Data dostępu: 20 czerwca 2008.

z niewiadomych przyczyn podpalił swój samochód (wyjaśnienie stanowiące oczywiście zasłonę dymną przesłaniającą prawdę o tym, co wydarzyło się na moście), nie jest bynajmniej zadowolony z nagłej zmiany dotychczasowej lekarki, dr Elizabeth Levy, na Fostera. Henry zdaje się mieć pewne zdolności paranormalne – przewiduje oberwanie chmury, choć stan pogody i prognozy meteorologiczne je wykluczają – a na dodatek słyszy tajemnicze głosy. Podczas drugiego spotkania z Fosterem chłopak oświadcza, że za trzy dni, w swoje dwudzieste pierwsze urodziny, popełni samobójstwo. Psychiatra postanawia podjąć odpowiednie kroki, jednak Henry staje się nieuchwytny – pojawia się, gdy chce i znika w sposób uniemożliwiający Samowi przymusowe umieszczenie go w szpitalu psychiatrycznym.

Zaintrygowany postawą młodego artysty Foster rozpoczyna własne śledztwo, mające na celu jego odnalezienie i zrozumienie motywów, jakimi się kieruje. Gromadzone przez psychiatrę informacje okazują się jednak sprzeczne: nie wiadomo, czy rodzice Henry’ego umarli (jak on sam twierdzi), czy żyją, czy dziewczyna o imieniu Athena (Elizabeth Reaser) jest tylko przygodną znajomością czy też narzeczoną chłopaka itd. Co więcej, nie tylko świat Henry’ego wydaje się niezrozumiały. Ku swojemu przerażeniu Foster odkrywa, że i jego rzeczywistość zaczyna się rozpadać: jego przyjaciółka Lila (Naomi Watts) nagle zaczyna nazywać go Henrym, a kobieta podająca się za matkę młodego artysty rozmawia z nim tak, jakby to on był jej synem. Na dodatek Samowi zaczyna towarzyszyć bardzo realistyczne odczucie *déjà vu*, połączone z zakłóceniami poczucia czasu (po zakończonym spotkaniu z Atheną bohater powraca nagle do jego początku) i przestrzeni (spiralne schody, do których końca nie potrafi dotrzeć).

Kiedy Foster ostatecznie dociera na Most Brooklyński, na którym Henry zamierza popełnić samobójstwo, jest całkowicie zdezorientowany. Jak stwierdza, nie wie już, co jest prawdziwe. Henry wkłada lufę pistoletu do ust i wtedy następuje fabularna wolta. Młody artysta spoczywa na ulicy. Dowiadujemy się, że przed chwilą doszło do wypadku, w którym zginęli rodzice oraz dziewczyna bohatera, on sam zaś znajduje się w bardzo ciężkim stanie. Na miejscu wypadku pojawia się tłum gapiów, stopniowo rozpraszający się, gdy zaczyna

być jasne, że chłopak raczej nie przeżyje kraksy. Henrym zajmują się przypadkowi świadkowie zdarzenia: lekarz Sam Foster i pielęgniarka Lila. Oni też towarzyszą chłopakowi w ostatnich chwilach jego życia. Jak się okazuje, prawie cała fabuła filmu stanowiła przedziwny konglomerat narracji, wspomnień, wyobrażeń i elementów rzeczywistości składających się na przedśmiertną wizję młodego bohatera.

Przytoczenie fabuły filmu wydaje się konieczne, gdyż dopiero jej zakończenie odsłania właściwy charakter całego dzieła i potwierdza jego przynależność do grupy postmodernistycznych filmów-zagadek. I jak na reprezentanta tego nurtu przystało, *Zostań* zawiera wiele tropów – głównie w postaci intertekstualnych nawiązań – które mogą zasugerować widzowi potencjalne rozwiązanie zagadki. Znajdziemy tu więc i aluzje do teorii Freuda, i cytaty z *Hamleta*, i opowieść o dziewiętnastowiecznym (fikcyjnym?) artyście-samobójcy Christianie Ravellu i swoistą estetykę, w której pobrzmiewają echa dzieł Darrena Aronofsky'ego. Co istotne, finał filmu, choć nie pozostawia wątpliwości, co wydarzyło się na Moście Brooklińskim, nie wyjaśnia wszystkiego. Aby jednak zrozumieć, w jaki sposób Forster zachowuje w *Zostań* element tajemnicy pomimo ostatecznego rozwikłania zagadki, trzeba uważnie przyjrzeć się kluczowi do jej rozwiązania, umieszczonemu przez reżysera w jego dziele. Ów klucz sam w sobie jest stosunkowo tajemniczy, jak gdyby podzielony na trzy części. Dopiero odnalezienie i połączenie wszystkich trzech elementów daje możliwość stosunkowo pełnego zrozumienia świata przedstawionego w *Zostań*.

## Pierwszy element

Pierwszy element klucza pojawia się stosunkowo wcześnie. Jest nim rozpoczęta, ale niedokończona opowieść doktora Pattersona (Bob Hoskins) o analizowanym przez Zygmunta Freuda śnie o pło-nącym chłopcu. Zgodnie z relacją bohatera, anegdota dotyczyła mężczyzny, którego syn umiera po ciężkiej chorobie. Po śmierci dziecka mężczyzna udaje się na spoczynek do sąsiedniego pokoju, podczas gdy w pokoju chłopca pewien starzec, pozostawiony przy otoczo-

nym płonącymi gromnicami ciele, odmawia stosowne modlitwy. Gdy ojciec wreszcie zasypia, śni mu się, że jego zmarły syn podchodzi do niego i mówi: „Ojcze, czy nie widzisz, że płonę?”. Na tym kończy się relacja Pattersona, przerwana nagłym pojawieniem się Henry’ego. Wystarczy jednak przypomnieć sobie zakończenie przywołanej przez Freuda opowieści oraz sposób, w jaki wiedeński psychiatra zanalizował sen, by otrzymać pierwszą ważną wskazówkę do rozwiązania zagadki w *Zostań*:

Ojciec budzi się, patrzy, a tu z pokoju, gdzie złożono zwłoki, bije wielka jasność; zrywa się z łóżka, biegnie i co widzi? Siwowłosy starzec drzemie, a ubranie i jedna ręka drogich szczątków płoną, zajęte od płomienia świecy, która upadła na katafalk. Wyjaśnienie tego wzruszającego snu jest dość proste [...]. Przez otwarte drzwi wielka jasność bije prosto w oczy śpiącego ojca, pobudzając go do tego samego wniosku, jaki wysnułby również w stanie czuwania: przewróciła się świeca, a od płomienia zajął się katafalk. [...] I ten sen nie odmawia spełnieniu życzenia. W tym marzeniu sennym zmarłe dziecko zachowuje się jak żywe [...]. Ze względu na owo spełnienie życzenia ojciec przedłużył sen o chwilę. W porównaniu z refleksją w stanie czuwania owo marzenie senne było uprzywilejowane, ponieważ jeszcze raz mogło pokazać żywe dziecko. Gdyby ojciec najpierw się obudził, a dopiero potem wysnuł wniosek, który zawiódł go do pokoju, gdzie złożono zwłoki, to niejako skróciłby o tę jedną chwilę życie dziecka<sup>12</sup>.

Mówiąc inaczej, przedstawiona przez Freuda sytuacja wygląda tak: oto śpiący mężczyzna wie (bo jego ciało odbiera odpowiednie sygnały), że w sąsiednim pokoju wybuchł pożar, jednak śpi jeszcze przez chwilę, by w jego śnie – na zasadzie spełnionego marzenia – mogło się pojawić żywe dziecko. Sam sen z kolei jest konglomeratem wrażeń mających swe źródło w rzeczywistości (blask ognia) i pragnień oraz lęków śniącego.

Wprowadzając niepełne przytoczenie tego snu do rozmowy Sama Fostera z Pattersonem, Marc Forster niemal wręcza widzowi klucz do zagadki, choć oczywiście robi to w taki sposób, by odbiorca dopiero po zobaczeniu finału zorientował się, że rozwiązanie już

---

<sup>12</sup> S. FREUD: *Objaśnienie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996, s. 429–430.



od dłuższego czasu pozostawało w jego zasięgu. Sytuacja opisana przez Freuda niemal pokrywa się z sytuacją Henry'ego, który w ciężkim stanie po wypadku leży na ulicy, popadając co parę chwil w stan *quasi-snu* czy braku świadomości. Elementy rzeczywistości i (sennych) wizji mieszają się w umyśle bohatera – dlatego też, choć ciągle słyszy on głosy zgromadzonych wokół siebie ludzi (powtarzające się słowa: „Henry, słuchaj mnie, zostań ze mną” wypowiedane raz po raz przez Sama lub Lilę), tak samo jak ojciec płonącego chłopca rejestrował ogień płonący w drugim pokoju, przez pewien czas nie budzi się, za pomocą swojej wizji-snu przedłużając życie swoje i swych bliskich o fikcyjne trzy dni. Elementy rzeczywistości docierają do niego w krótkich przebłyskach, kiedy to widzi pochyloną nad sobą głowę Sama z latarką, gdy przez jego umysł przebiegają strzępy wspomnień z chwil poprzedzających wypadek, w formie usłyszanych zdań lub zobaczonych osób, zarejestrowanych przez świadomość i zaanektowanych przez podświadomość, przewijających się następnie przez sen-wizję. Dlatego w niektórych scenach rozgrywających się w jego podświadomości pojawiają się też postaci spostrzeżone przez niego w miejscu wypadku. Chłopiec z balonem, którego spotyka kilkakrotnie, pyta swą matkę: „Czy on umrze?”, para staruszków spotkana w delfinarium stwierdza: „Nie uda mu się” itd. Połyszane rozmowy i dostrzeżone twarze przenikają do snu-wizji Henry'ego, stanowiąc element łączący ją z rzeczywistością. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z realizacją psychoanalitycznej koncepcji wyobraźni, z owym „konstruowaniem budowli” (w tym wypadku raczej obrazu) „na bazie śladów rzeczywistego zdarzenia”<sup>13</sup>. Pod tym względem, jak słusznie zauważa jeden z amerykańskich krytyków, *Zostań* „jest ilustracją tego, w jaki sposób materia życia może zostać ukształtowana dla potrzeb chwili obecnej”<sup>14</sup>. W tym wypadku chwili agonii.

<sup>13</sup> Por. M. NIESZCZERZEWSKA: *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań 2009, s. 17.

<sup>14</sup> R. EBERT: *Stay*. „Chicago Sun-Times” October 21, 2005. Podaję za archiwum internetowym: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051020/REVIEWS/51005003>. Data dostępu: 20 czerwca 2008.

Jak jednak już wspomniałam, nawiązanie do Freuda jest tylko jednym z elementów klucza potrzebnego do rozwikłania zagadki zawartej w *Zostań*. Stanowi on uzasadnienie dla logiki snu, jaką rządzą się wydarzenia przedstawione w filmie, wyjaśnia, jak to możliwe, że w jednym ujęciu Henry wychodzi z metra, ale próg – który nie jest już progiem peronu, lecz windy – przekracza Lila i dlaczego, wychodząc wraz z Samem z budynku uczelni, Henry wchodzi od razu (już bez towarzystwa!) do delfinarium. Sen o płończym chłopcu nie tłumaczy jednak, dlaczego przez dłuższy czas trwania akcji głównym bohaterem filmu wydaje się nie Henry, lecz Sam.

## Drugi element

Drugi element klucza pojawia się jeszcze wcześniej, jednak nie sposób uświadomić sobie jego wagi bez zrozumienia elementu pierwszego. Oto w jednej z początkowych sekwencji, tuż po pierwszym spotkaniu z Henrym, Sam siedzi pośrodku opustoszałego dziedzińca w towarzystwie swojej ukochanej, Lili. Dziewczyna opowiada mu dowcip o królu, który przez przypadek zastrzelił farmera, biorąc go omyłkowo za łosia. Sam jest jednak rozkojarzony i nie reaguje na dowcip zgodnie z oczekiwaniami Lili. Kiedy ta łagodnie go strofuje, Sam odpowiada pół żartem, pół serio: „Próbuję określić, czy jestem królem, czy farmerem”. Scena z punktu widzenia całości marginalna i niewiele wnosząca, a jednak na swój sposób intrygująca. Wahanie Sama – „nie wiem, czy jestem królem czy farmerem”, czyli „nie wiem, czy jestem (niewinną) ofiarą czy (raczej nieporadnym) napastnikiem” – można łatwo odczytać jako metaforę jego relacji z Henrym. Kto jest tutaj kim i kto ściga kogo – Sam Henry’ego czy Henry Sama? Nieco dalej wątpliwość sygnowana słowami „próbuję określić, kim jestem” zostanie wzmocniona przez scenę, w której Henry w ostrej kłótni będzie kończył myśli rozpoczęte przez Sama, wypowiadał z nim równocześnie te same kwestie, sugerując, że wie dokładnie tyle samo, co psychiatra. Jedno z ujęć w tej dynamicznie zmontowanej sekwencji ukaże wręcz odwrócenie ról: Sam, który

jeszcze przed chwilą przypierał Henry'ego do muru, teraz sam znajduje się w takim położeniu, podczas gdy Henry będzie pytał: „Co stało się z twoimi rodzicami?”.

Mniej więcej od momentu, w którym Lila nazywa Sama Henrym, Forster konstruuje narrację w taki sposób, że zaczynamy się domyślać, iż najprawdopodobniej obaj mężczyźni to w gruncie rzeczy jedna i ta sama postać. Potwierdzają to kobieta podająca się za matkę Henry'ego, rozmawiająca z Samem tak, jakby to on był jej synem, fakt, iż Foster jest w posiadaniu pierścionka zaręczynowego, który Henry kupił swojej dziewczynie, oraz jedno z początkowych ujęć, w którym twarz Henry'ego bardzo płynnie została przetransformowana w twarz Sama. Kto jest jednak czyim *alter ego*? Akcja filmu rozwija się bowiem tak, jakby jeden z bohaterów cierpiał na swoiste rozdwojenie jaźni. Widz mający w pamięci chociażby *Mechanika* Brada Andersona mógłby przypuszczać, że to umysł psychiatry uległ bliżej nieokreślonej fiksacji, w której wyniku lekarz ściga w gruncie rzeczy samego siebie.

W *Mechaniku* pojawił się – znany skądinąd motyw – rozpadu osobowości jednostki próbującej pozbyć się odpowiedzialności za popełnione zło. Główny bohater filmu Trevor Reznik (Christian Bale) jest szeregowym mechanikiem w ponurej fabryce. Coś dziwnego dzieje się w życiu tego *everymana*, podobnie jak w życiu Sama – zaczyna się to rok wcześniej, odbiera mu możliwość snu, powoduje, że niczym Gregor z *Przemiany* Franza Kafki ulega fizycznej metamorfozie – i chociaż nie budzi się pewnego dnia w ciele karalucha, niewyobrażalnie chudnie i przestaje przypominać siebie samego. Na dodatek niepokojące wydarzenia rozgrywają się w jego najbliższym otoczeniu – ktoś pozostawia w jego kuchni karteczki z zaszyfrowanymi niczym w grze „w wisielca” informacjami, współpracownik ulega z jego winy wypadkowi, a on sam czuje się prześladowany przez tajemniczego i odrażającego osobnika o imieniu Ivan (John Sharian). Wszystko wskazuje na to, że ktoś lub coś rości sobie prawo do manipulowania osłabionym fizycznie i psychicznie Trevorem. Rozwiązanie zagadki powielił motyw doktora Jekylla i Mr. Hyde'a. Okazuje się bowiem, że Trevor popełnił przestępstwo, które za wszelką cenę próbuje usunąć ze swej pamięci – potracił, najprawdopodobniej ze

skutkiem śmiertelnym, chłopca i uciekł z miejsca wypadku. Pod wpływem zrepresjonowanych wyrzutów sumienia osobowość bohatera rozpada się na dwie części: Ivan nie jest antagonistą Trevora, lecz jego *alter ego*, wypartym wspomnieniem o winie i nieprzyjętej odpowiedzialności, cieniem dawnego Trevora. Osobą, która knuje spisek, okazuje się sam Trevor, podświadomie dążący do wyjawienia własnej winy, co też w końcu się dzieje, umożliwiając bohaterowi ponowne scalenie własnej osobowości.

*Zostań* rozwija się początkowo według podobnego schematu: Sam zaczyna doświadczać rozpadu własnego świata, co musi mieć jakiś związek z Henrym. Równocześnie silne wyrzuty sumienia, które zdają się głównym motywem działania młodego artysty, sugerują, że gdzieś w tym skomplikowanym psychologicznie związku dwóch mężczyzn czai się popełniona i czekająca na karę zbrodnia. W świetle zakończenia widz zaczyna oczywiście rozumieć, skąd wziął się ten wątek. Leżący na ulicy Henry jest na tyle świadomy, że dociera do niego wiadomość, iż w wypadku, w którym brał udział jako kierowca, zginęli jego rodzice i dziewczyna. Stąd poczucie winy, które towarzyszy mu w jego wizji-śnie. Sam nie jest jednak jego *alter ego*, tak jak Ivan był *alter ego* Trevora. Sytuacja wydaje się nieco bardziej skomplikowana.

W odpowiedzi na wątpliwość Sama, próbującego określić, czy jest królem czy farmerem, rozbawiona Lila stwierdza: „Jesteś łosiem”. I znów trzeba zauważyć, że żart ma drugie dno: łos czy też jakieś jego wyobrażenie jest tym, co łączy króla i farmera, jest nieistniejącym elementem, który napędza całą akcję w anegdocie – jeden z bohaterów pragnie go upolować, drugi – udowodnić, że nim nie jest. Również w relacji Sama i Henry’ego pojawia się taki trzeci napędzający akcję bohater. Jest nim oczywiście realny Henry, ofiara wypadku. Sam w jego wizji nie może być *alter ego* Henry’ego, bo obie postaci – pacjent i psychiatra – są komplementarnymi częściami snującego wizję „ja”.

Nieprzypadkowo nieco wcześniej posłużyłam się sformułowaniem „chwila agonii”, zamiast bardziej oczywistym „chwila śmierci”. Słowo „agonia”, zakorzenione w greckim *agon*, oznacza bowiem walkę życia i śmierci, na co chętnie powoływali się już średniowieczni autorzy *ars moriendi*. Sytuacja przedstawiona w *Zostań*

opiera się na klasycznym agonie zaprezentowanym w zgoła nieklasyczny sposób. Agon ów odbywa się na dwóch płaszczyznach: rzeczywistej i wyobrażonej. Na pierwszej z nich ma on wymiar *stricto* fizyczny: Henry po wypadku, w którym zginęli jego bliscy, ma bardzo ciężkie obrażenia, które lada moment mogą doprowadzić do jego śmierci. Na płaszczyźnie wyobrażonej z kolei walka życia ze śmiercią odnosi się do kwestii psychiki i polega na zderzeniu dwóch sił – mówiąc po freudowsku – *libido* i *destrudo*, z których pierwsza dąży do przetrwania, a druga do (auto)destrukcji. W sytuacji, w której Henry czuje się odpowiedzialny za śmierć swoich bliskich oraz – najprawdopodobniej – za bliską własną śmierć, nie może dziwić, że utożsamia się raczej ze swoim *destrudo*, z mroczną stroną własnego „ja”, z dążeniem do śmierci. Jednak instynktowne pragnienie przetrwania również jest w nim mocne. Czy Sama można uznać za metaforyczną jego reprezentację?

Wydaje się, że nie, albowiem psychologiczna trójca (Sam-Henry-rzeczywisty Henry) okazuje się, iście po jungowsku, czwórca. Nie trzeba wielkiej spostrzegawczości, by zauważyć, że Lila, dziewczyna Sama, ma wiele wspólnego z Henrym: podobnie jak on jest malarką, w nieokreślonej bliżej przeszłości podjęła próbę samobójczą, z której jednak wyszła zwycięsko, odbudowała swoje życie i odnalazła się w związku z ukochanym mężczyzną. Lila jest jednak dokładnym przeciwieństwem Henry’ego. Postać ta, odczytywana w kluczu psychoanalitycznym, jest czystą manifestacją woli życia – tak silnej, że potrafi pokonać bardzo rzetelnie przygotowaną próbę samobójczą (Lila użyła kilku żyletek, przecięła wszystkie żyły) – symbolem ocalającej miłości i światła, które – choć czasem bywa przyćmione – nigdy nie gaśnie. Jak bowiem stwierdza bohaterka w przesłaniu skierowanym do Henry’ego, o którego przekazanie prosi Sama, „na świecie jest zbyt wiele piękna, by się poddać”. Dodatkowo, dziewczyna zdaje się wierzyć, że nawet po śmierci istnieje możliwość trwania – nie bez przyczyny prosi Sama, by przekonał ją, że „świat ją zapamięta”. Co ciekawe, Henry i Lila w wizji-śnie nigdy się nie spotykają, choć wiele o sobie nawzajem wiedzą – Henry na przykład wie o bliźnach po próbie samobójczej na nadgarstkach kobiety, choć w żadnej scenie nie jest powiedziane, że kiedykolwiek się z nią spotkał.

Jeśli więc to Lila jest opozycją dla Henry'ego, to kim jest Sam? Odpowiedź nasuwa się sama: jest pośrednikiem, kimś próbującym pogodzić dwie przeciwstawne opcje, wreszcie – elementem racjonalizującym, szukającym logicznego rozwiązania. Wszak Sam, w odróżnieniu od podążających za impulsem Lili i Henry'ego, jest zwolennikiem logiki przyczynowo-skutkowej. Wychodzi z założenia, że reguły są po to, by ich przestrzegać, a jeśli pacjent mówi o samobójstwie, trzeba go – dla jego dobra – zamknąć w szpitalu psychiatrycznym. Szukając Henry'ego, Sam podąża po nitce do kłębka: coś nie zgadza się w relacji chłopaka dotyczącej śmierci rodziców, więc trzeba ich odnaleźć; Henry zdaje się zakochany w Athenie, więc może ona będzie wiedzieć, co mu dolega; Athena mówi, że Henry lubi przebywać w księgarni artystycznej, więc trzeba tam zajrzeć – a nuż chłopak się tam znajdzie. Żmudne śledztwo prowadzi Sama na Most Brooklyński, a wszelkie pojawiające się po drodze nielogiczności i symptomy rozpadającej się rzeczywistości wprawiają go w stan paniki.

Podsumowując tę część rozważań, można stwierdzić, że Lila, Sam i Henry są trzema aspektami tej samej osobowości realnego Henry'ego. Lila reprezentuje jasną stronę psychiki (oraz twórczości artystycznej) bohatera, jego wolę przetrwania i miłość; Sam jest uosobieniem racjonalności szukającej rozwiązania i próbującej dojść do tego, co się w gruncie rzeczy stało i dlaczego chłopiec – wbrew wszelkiej logice i porządkowi świata – chce umrzeć; sam Henry wreszcie jest reprezentacją własnego *destrudo*, świadomością i pragnieniem śmierci. I to ta część, jak wiemy, ostatecznie wygrywa.

Ostatnia sekwencja wizji-snu nabiera w tym kontekście znaczenia symbolicznego podsumowania: po rozmowie telefonicznej z Samem Lila rozwiesza w swojej pracowni obrazy. Nagle kobieta zauważa, że każdy z nich jest sygnowany nazwiskiem Henry'ego Lethama. W nagłym przebiegu świadomości Lila zaczyna rozumieć zagadkę<sup>15</sup>, wypada więc z pracowni, najprawdopodobniej chcąc

---

<sup>15</sup> Zachowanie Lili można wytłumaczyć na co najmniej dwa sposoby. Jeśli, jak zakładam, rozwieszane przez nią obrazy zostały namalowane przez nią samą – a wiele na to wskazuje – dostrzeżenie nazwiska młodego malarza może jej uświa-



dotrzeć na czas na Most Brooklyński. Jednak wyjście z budynku jest zakratowane i zamknięte, a Lila nie ma klucza, by je otworzyć. W świetle mojej interpretacji jest to symbol blokady, odizolowania jasnej strony – Henry, oswojony z myślą o śmierci, odcina się od własnej woli życia. W tym samym czasie Sam spotyka Pattersona, któremu Henry przywrócił w cudowny sposób wzrok. Patterson, którego młody artysta utożsamiał z własnym ojcem, próbuje przekazać Samowi, że „świat jest iluzją”, a wydarzenia, których obaj są uczestnikami, zmierzają do założonego z góry końca. Wreszcie odchodzi w ciemność. Kiedy Sam dociera na Most Brooklyński, próbuje przekonać Henry’ego do porzucenia próby samobójczej za pomocą logicznych argumentów: gdy chłopak twierdzi, że „musi się obudzić” (co jest dowodem na to, że wraca mu świadomość rzeczywistości), Sam oświadcza: „Henry, ty nie śpisz. Rozejrzyj się. Jeśli to jest sen, to cały świat w nim jest”. Argument jak najbardziej logiczny, ale dla silnego *destrudo* zupełnie nieprzekonujący. W chwili, gdy Henry wkłada sobie lufę pistoletu do ust, Sam odwraca się, nie chcąc patrzeć – tak jak zrepresjonowana racjonalność zostaje odcięta od szalejących popędów. W zachowaniu Sama jest przy tym coś z gestu obronnego – mężczyzna zasłania się i kuli, jakby wiedział, że Henry w gruncie rzeczy strzeli zaraz do niego. W tej chwili los realnego Henry’ego jest już przesądzony – skoro wola życia została zablokowana, a racjonalność zawiodła, na placu boju pozostało czyste *destrudo*...

Pierwszy element klucza pozwolił wyjaśnić sytuację, jaka zaistniała w *Zostań*, drugi – pomógł dookreślić relacje postaci i odczytać je jako trzy aspekty w gruncie rzeczy tej samej osoby. Pozostał jeszcze trzeci element – z punktu widzenia przyjętego w tej pracy najważniejszy – pozwalający na udzielenie (oczywiście hipotetycznej) odpowiedzi na pytanie, które nurtowało wielu krytyków i chyba

domić, że sama jest częścią Henry’ego (zgodnie z moją interpretacją opartą przede wszystkim na podobieństwie stylu prac bohaterów) albo podsunąć jej myśl, że to Sam opisał w ten sposób obrazy, co oznaczałoby, że Henry i Sam są tą samą osobą. Nie wiadomo w zasadzie, czy obrazy zgromadzone w pracowni są tymi, nad którymi Lila wcześniej pracowała – Forster nie stawia pod tym względem przysłówiowej kropki nad i.

zadecydowało o raczej chłodnym przyjęciu filmu Forstera. Chodzi oczywiście o to, dlaczego Sam i Lila, osoby spotkane na kilka minut przed śmiercią, stały się głównymi bohaterami szaleńczej przedśmiertnej wizji Henry'ego i o to, czym w gruncie rzeczy – pomijając freudowskie tropy – jest ta wizja.

### Trzeci element

Prowadząc swoje prywatne śledztwo, Sam spotyka różne osoby, które miały kontakt z Henrym. Ogólne wrażenia, jakie w większości tych postaci wywołuje młody malarz, są do siebie niezwykle podobne: „blady, kościsty chłopak, ciągle rysował obrazki; trochę mnie przerażał” (szeryf Kennelly), „raczej blady, bardzo szczupły, ma blizny na ramieniu; było w nim coś znajomego” (Athena). Wśród tych opinii, które potwierdzają wizerunek Henry'ego jako nietowarzyskiego, wrażliwego, nieco ekscentrycznego introwertyka o skłonnościach artystycznych, w aktach chłopaka, jakie przegląda Sam, pojawia się jedna znacznie bardziej interesująca. Jej autorem jest profesor James O'Shea, akademicki nauczyciel Henry'ego: „Henry Letham ma potężną wyobraźnię. Jeśli zachowa koncentrację, stworzy całkiem nowy świat za pomocą swojej sztuki”.

Wyobraźnia jest trzecim, najgłębiej ukrytym elementem klucza do zrozumienia tego, co dzieje się w świecie przedstawionym w *Zostań*. To ona jest tutaj siłą sprawczą – bez niej freudowski sen-wizja Henry'ego, próbującego podświadomie przedłużyć życie swoje i swych bliskich, nie byłaby z pewnością tak bogata. W istocie rzeczy młody malarz stwarza całkiem nowy świat – konstruuje rzeczywistość-zagadkę, w której sam porusza się nie do końca pewnie. I nic dziwnego, że w owym śnie Henry potrafi przewidywać pogodę, zna wróżby, które Lila znajdzie w chińskim ciastku czy kolejne słowa, jakie padną z ust Sama – wszak to on sam stworzył cały ten świat.

Patrząc z pewnej perspektywy, łatwo zauważyć, że rzeczywistość przedstawiona w *Zostań* ma cechy artystycznej wizji. Krytycy podkreślali w swych recenzjach siłę wizualnej strony filmu, która zresztą w większości dzieł Forstera ma duże znaczenie. W *Zostań*



mamy do czynienia z wystylizowanymi zdjęciami ukazującymi Nowy Jork w sposób, w jaki nie ośmieliłby się pokazać go żaden z przewodników: pocztówkowe ujęcia, takie jak to, które przedstawia Most Brooklyński w pogodny dzień w jednej z pierwszych sekwencji, są tu rzadkością. Forster pokazuje przecież wizję Nowego Jorku zrodzoną w wyobraźni Henry'ego. Pełno tu współczesnej architektury, szklanych konstrukcji, wymyślnych podświetlanych schodów, stylowych wnętrz skonfrontowanych z artystyczną, oczywiście wiele znaczącą, pustką (na przykład w opustoszałym domu rodzinnym Lethamów czy mieszkaniu Henry'ego z białymi ścianami zapisanymi drobnym, mikroskopijnym pismem z ciągle powtarzającą się frazą „wybacz mi”).

Każdy kolejny kadr jest w istocie rzeczy obrazem, jeszcze nie namalowanym, ale już zrodzonym w głowie twórcy. To wyobrażenia Henry'ego stanowi uzasadnienie dla określonej kompozycji kolejnych ujęć: dla widoku rozświetlonej ulicy-rzeki wpisanej w ramę okna w pracowni Lili; dla niewyjaśnionego epizodu, w którym czyjaś ręka zasłania żaluzje, przez co rozmawiający na podwórzu Sam i Henry stają się nagle cieniami; dla przypominających hipnotyzujące spirale wizji biegnących w dół schodów itd. Jeśli logika snu odpowiada za dynamiczny i płynny montaż sklejający poszczególne fragmenty wizji, to wyobrażenia jest tym, co nadaje tym elementom oraz przejściom między nimi tak wyszukany kształt. Obrazy przeplývają jedne w drugie, rzeczywistość rozwija się z refleksu odbitego na powierzchni srebrnego balonika, a poszczególne przestrzenie wypełniają postaci bliźniaków czy trojaczków, pogrupowane jak na jakimś surrealistycznym obrazie.

Z nieco podobną sytuacją mieliśmy do czynienia już w filmie Vincenta Warda *Między piekłem a niebem* (1998), opowiadającym historię małżeństwa, które najpierw traci w wypadku samochodowym dwójkę swoich dzieci, a później samo przenosi się w zaświaty. Główny bohater filmu Chris Nielsen (Robin Williams) ginie podczas kraksy samochodowej i po krótkim okresie przebywania w pobliżu swej żony jako duch, przenosi się do raju. Zgodnie z zasadą, że każdy sam konstruuje własne niebo (lub piekło) za pomocą własnej wrażliwości, wspomnień i marzeń, wizja miejsca, w jakim znajduje się

bohater, nosi oryginalne piętno: raj Chrisa jest dosłownie zrobiony z farby, a poszczególne krajobrazy nawiązują do kolejnych obrazów jego żony, malarki Annie (Annabella Sciora). Co więcej, pojawiające się co jakiś czas w świecie Chrisa elementy – na przykład wielkie fioletowe drzewo – sygnalizują, że związek między dwiema duszami nie został zerwany wraz ze śmiercią bohatera, co wkrótce – w chwili, gdy pogrążona w rozpacz Annie popełni samobójstwo i trafi do piekła – stanie się bardzo istotne.

*Między piekłem a niebem* jest oczywiście filmem o wyraźnych wątkach metafizycznych, którego akcja w pewnym momencie całkowicie przenosi się w zaświaty, podczas gdy *Zostań* nie zakłada w zasadzie istnienia żadnego poza czy ponad, nieba czy piekła. Choć w jednej ze scen Henry twierdzi, że z pewnością trafi do piekła, jest to raczej metafora jego poczucia winy niż sygnał wiary w rzeczywistość nadprzyrodzoną. Niemniej jednak w kwestii estetycznych rozwiązań pewne elementy zdecydowanie łączą te dwa filmy. W obu pojawia się wątek twórczej wyobraźni, która w dużej mierze nadaje kształt temu, co podświadome, a co dopiero w chwili transgresji dochodzi w pełni do głosu. Co więcej – to właśnie ona wraz z przepuszczonymi przez jej filtr wspomnieniami odpowiada ostatecznie za poczucie sensu wydarzeń, w których bohaterowie uczestniczą. W *Między piekłem a niebem* Chris stopniowo układa narrację z powracających do niego wspomnień, w których ogląda siebie jak gdyby z zewnątrz i zaczyna rozumieć, w jaki sposób ukształtowały się jego relacje z żoną i dziećmi. Narracja, jaką konstruuje podświadomie Henry, nie jest ani tak spójna, ani tak pełna nadziei, niemniej jednak i ona ma na celu poszukiwanie jakiegoś – złudnego może – sensu.

Warto dodać, że wyobrażenia Henry'ego posługuje się technikami dobrze znanymi z malarstwa. Doskonałym przykładem jest scena wykładu, podczas którego prowadzący zwraca studentom uwagę na obraz Francisca Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich*. Wykładowca tłumaczy, że kompozycja obrazu wymaga, by oko widza spoczęło instynktownie na najjaśniejszym punkcie przedstawienia: białej koszuli rozstrzeliwanego mężczyzny. Tymczasem ciekawe rzeczy dzieją się za plecami tej postaci – grupa mężczyzn planuje ucieczkę. Zaraz po tym fragmencie wykładu Forster

ucieka się do ciekawego chwytu: ukazuje bladą twarz Henry'ego dobrze widoczną wśród pogrążonych w mroku głów innych studentów, po czym stosuje zabieg zmiany ogniskowej obiektywu: twarz Henry'ego traci ostrość, której nabiera z kolei stojąca w tle, dotąd ledwo widoczna, postać Sama. Łatwo zauważyć, że jest to próba przeniesienia określonej techniki malarskiej na możliwości filmowego medium: podobnie jak u Goi, uwaga widza koncentruje się najpierw na postaci bezpośrednio zagrożonego – potencjalnego samobójcy, Henry'ego. Dopiero później okazuje się, że na drugim planie ktoś przygotowuje projekt ucieczki czy ocalenia. Osobą tą jest oczywiście Sam.

Co więcej, to właśnie wyobrażenia Henry'ego jest odpowiedzialna za nagłe przegrupowanie ról i twarzy, które tak raziło część recenzentów. W gruncie rzeczy nie ma w nim nic nielogicznego – trzeba jedynie wziąć pod uwagę logikę snu (a nie zdroworozsądkową) i potęgę wyobraźni. Kiedy dochodzi do wypadku, przy rannym Henrym znajduje się lekarz Sam, który stara się podtrzymać chłopca przy życiu. Nic więc dziwnego w tym, że w wizji-śnie to właśnie jego twarz zostaje dopasowana do roli zbawcy, kogoś, kto szuka rozwiązania i stara się twardo trzymać rzeczywistości. Na miejscu wypadku jest też Lila, która również próbuje pomóc Henry'emu. Lekarz i pielęgniarka działają w porozumieniu, więc podświadomość Henry'ego łączy ich w parę, na Lilę rzutując dodatkowo te elementy, które mogą wiązać się z wolą przetrwania: miłość, sztukę, piękno. Pomniejsze role (właściciela księgarni, poprzedniego psychiatry itd.) zostają rozdzielone między postaci, które pojawiają się w niknącej świadomości bohatera, w sposób przypadkowy i nie bez wiele mówiących pomyłek (aktor grający właściciela księgarni pojawia się wcześniej w metrze jako niezyczliwy współpasażer Henry'ego). Na wszystko to nakładają się oczywiście wspomnienia (skomasowane zwłaszcza w sekwencji rozgrywającej się w nocnym klubie, gdzie na znajdującym się przed nim ekranie Henry widzi zdjęcia i fragmenty filmów dokumentujące jego biografię – relacje z rodzicami, miłość do Atheny...) oraz kompleksy (w śnie-wizji relacje bohatera z rodzicami rozgrywają się w psychoanalitycznym niemal kluczu) i ukryte pragnienia.

Wszystkie te elementy układają się w niezwykle rozbudowaną narrację. Z pewnością jest to jedno z pól, na których wyobraźnia Henry'ego jest bardzo aktywna, porządkując strzępy faktów, wspomnień i pragnień w całość, która obdarzona jest swoistym sensem. Roger Ebert stwierdza, że *Zostań* jest w gruncie rzeczy „zapisem tego, w jaki sposób radzimy sobie z fundamentalnymi w życiu wydarzeniami poprzez sprowadzanie ich do kategorii, które potrafimy zrozumieć. Kategorie takich jak: co zrobiliśmy, co oni zrobili, i co zrobiliśmy potem, zaaranżowanych w taki sposób, że wydają się dokąś prowadzić. Może nie prowadzą. Ale umysł jest maszyną służącą do sprawiania, że jednak wydają się to robić. Inaczej wszystko byłoby jak wydarzenie bez formy, a przez to – bez znaczenia”<sup>16</sup>. Z perspektywy krytyka i zgodnie z tym, co wcześniej sygnalizowałam, pokrętne działanie umysłu Henry'ego w chwili agonii jest więc podświadomą próbą nadania sensu temu, co się stało. Aby poradzić sobie z największą transgresją – tą, która wiąże się ze śmiercią – bohater potrzebuje wszystkich swoich mocy: swego rozsądku i logiki przyczynowo-skutkowej, swej podświadomości z tkwiącymi w niej podstawowymi popędami, które do końca będą walczyć o przetrwanie, wreszcie swojej bogatej wyobraźni. „Wszystko zmierza w kierunku, który był nam przeznaczony” – mówi doktor Patterson w jednej z ostatnich scen. Podświadomie Henry wie bowiem, że najprawdopodobniej umrze. Wie też, że prawdziwy Sam był tym, kto mógł go uratować, ale trochę się spóźnił, tak jak karetka, która nie dojechała na czas, by go ocalić. Ale Henry jest też świadom wielu innych rzeczy: wie, że zabił swoich rodziców i dziewczynę, więc czuje, że on sam również powinien umrzeć; wie, że podobnie jak jego ulubiony malarz, Christian Ravelle, umrze w wieku dwudziestu jeden lat, więc podświadomie przyjmuje w swoim śnie-wizji rolę artysty zmierzającego do samozagłady; wie wreszcie, że musi się obudzić ze swego snu i stawieć czoła rzeczywistości, więc niszczy swą wizję od środka, zabijając symbolicznie tego, kto powołał ją do życia – siebie.

---

<sup>16</sup> R. EBERT: *Stay...*

## Czwarty element?

Freudowska analiza snu o płonącym chłopcu, absurdalny dowcip, którego kanwą jest problem zachwianego poczucia tożsamości, potęga wyobraźni – trzy elementy klucza do zagadki są rozproszone i ukryte w wizji-snie bohatera *Zostań* na tyle sprawnie, by zbytnio nie ułatwić widzowi dojścia do jej rozwiązania przed finałem filmu. Niemniej jednak są w niej obecne. *Zostań* jest więc zagadką, która sama dla siebie stanowi rozwiązanie albo – mówiąc inaczej – tekstem, który w pewien sposób sam się dekonstruuje, bo praktycznie wszystko, co potrzebne jest do jego zrozumienia, poczynawszy od teorii Freuda, znajduje się już w nim.

Wyobrażenia Henry'ego jest osnową wizji-snu obejmującej dłuższy czas trwania akcji *Zostań*, tak samo jak różne elementy rzeczywistości zewnętrznej (głosy, fakty) i wewnętrznej (wspomnienia, pragnienia, wszystko to, co czai się w podświadomości) stanowią jej materiał. Jej funkcja polega jednak nie tylko na łączeniu i nadawaniu struktury wszystkim tym składnikom, lecz także na poszukiwaniu sensu: w gruncie rzeczy bowiem Henry podświadomie dąży do zrozumienia, dlaczego musi umrzeć. I wyobrażenia podrzuca mu kilka mniej lub bardziej sensownych odpowiedzi: bo zabił swoich rodziców, bo Sam nie zdążył mu pomóc, bo jego idol Christian Ravelle też zginął w wieku dwudziestu jeden lat na Moście Brooklyńskim. Wyobrażenia wspólnie z podświadomością potrafią jednak płać mnóstwo figli, sen jest więc domeną ich sztuczek – tych prostych, takich jak pojawianie się postaci bliźniaków, trojaczków czy identycznie ubranych ludzi w scenach zbiorowych, i tych bardziej skomplikowanych, takich jak wykorzystywanie ról społecznych (na przykład roli lekarza-zbawcy), w jakich pojawiają się poszczególne osoby, do konstruowania całkiem nowych narracji na ich temat. W efekcie to ona jest odpowiedzialna za to, że w chwili agonii Henry tworzy swoje największe dzieło – cały świat oparty na elementach przepuszczonych przez filtr swej wrażliwości artystycznej. Dzieło, którego oczywiście, nikt oprócz niego nie zobaczy... Wydają się tu po raz kolejny pobrzmiwać wyraźne echa wątków psychoanalitycznych. Komentator prac Hanny Segal, Paweł Dybel, stwierdza:

[...] sztuka stanowi wyróżnioną formę symboliczną, za pomocą której jednostka przepracowuje swoje traumy i konflikty z przeszłości, zyskując w ten sposób dostęp do najgłębszych, nieuświadomionych pragnień, a zarazem urazów i wewnętrznych konfliktów. Sztuka służy pogłębianiu i zarazem porządkowaniu przez jednostkę obrazu samej siebie, innych i świata, co pozwala jej zarówno powrócić do społeczności, w jakiej żyje, jak też zyskać wgląd w siebie i odpowiedni dystans<sup>17</sup>.

Wszystkie te elementy dochodzą do głosu w postawie Henry'ego, w twórczym działaniu jego wyobraźni, generującej u progu śmierci wizję-dzieło. W obrębie tej wyobraźni bohater próbuje uporządkować obraz samego siebie, uzyskując równocześnie potrzebny dystans do otaczającej go rzeczywistości.

Co więcej, jak zauważa Dybel, w psychoanalizie (w wydaniu Segal) „treść dzieła sztuki, ze względu na dramatyczną zawartość, jest domeną dążeń destrukcyjnych (Tanatos), podczas gdy formę określa dążenie do symbolicznego ujednolicenia owej zawartości (Eros). Innymi słowy, jeśli świat przedstawiony dzieła sztuki rozsadzają głębokie konflikty, to forma dąży do ich opanowania, przedstawienia w uporządkowany i zharmonizowany sposób. [...] Sztuka jest więc w swym najgłębszym wymiarze działalnością »reparacyjną«: to próba odtworzenia utraconego bezpowrotnie świata i pogodzenia się z tą utratą poprzez dostarczenie jego symbolicznego substytutu”<sup>18</sup>. Przyjmując tę interpretację w odniesieniu do *Zostań*, można stwierdzić, że to właśnie w napięciu na linii Eros – Tanatos mają źródło niejednokrotnie mocno stylizowane na dzieła malarskie kadry filmu Forstera. Treść wizji Henry'ego jest wszak dramatyczna, ale jej forma dąży do opanowania podstawowych konfliktów zachodzących w obrębie jego osobowości.

Tuż po śmierci Henry'ego pojawiają się w *Zostań* elementy w pewien sposób intrygujące. Najpierw ujęcie górnej części Mostu Brooklyńskiego łudząco podobne (choć utrzymane w realistycznej kolorystyce i odwrócone) do obrazu, jaki namalował wcześniej Henry – jedyne, który oglądamy dwukrotnie, najpierw w księ-

---

<sup>17</sup> P. DYBEL: *Hanna Segal – psychoanaliza rozumu i namiętności*. W: H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka...*, s. XVI-XVII.

<sup>18</sup> Ibidem, s. XXIV-XXV.



garni, potem w pracowni Lili. Automatycznie pojawia się pytanie: skoro Henry już nie żyje (jego ciało zabiera właśnie karetka), to kto patrzy na most w taki sam jak on sposób? W chwilę potem sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej. Sam i Lila, przygnębieni, dzielą się swoimi wrażeniami. Lila wyznaje, że nikt wcześniej nie prosił ją o rękę (w ostatnim przeżyciu świadomości, utożsamiając Lilę z Atheną, Henry rzeczywiście zapytał ją, czy za niego wyjdzie). Wówczas sekwencja dynamicznie zmontowanych ujęć ukazuje obrazy jakby żywcem wyjęte z surrealistycznych wizji Henry'ego: Sam bawiący się nad szachownicą pierścionkiem zaręczynowym, siedzący przy oknie, za którym widoczne są niebieskie oczy Lili, Sam i Lila całujący i przytulający się, pierścionek leżący na blacie stołu... I znów wypada zapytać: do kogo należą te wizje? W skład jakiej narracji wchodzi? Czy są śladem wspomnień Henry'ego? Antycypacją przyszłych wydarzeń? Czy może – jak sugeruje następstwo kolejnych ujęć – należą do Sama, który nagle sprawia wrażenie kogoś, kto doznał *déjà vu*?

Być może to właśnie ta ostatnia sekwencja sprawiła, że część krytyków skłonna była uznać zakończenie filmu za pozostawiające wątpliwość co do tego, kto w gruncie rzeczy zginął i co się wydarzyło na Moście Brooklyńskim. Jednak wysnuwanie z owego ciągu ujęć wplecionego w rozmowę Sama i Lili wniosku, że to w wyobraźni Sama – a nie Henry'ego – rozegrała się akcja filmu, jest całkowicie bezpodstawne: sceny przedstawiające chwile poprzedzające wypadek nakręcone zostały za pomocą kamery subiektywnej, umieszczonej w miejscu, w którym siedział Henry; to młody malarz znajduje się w centrum świata przedstawionego w wizji, o Samie z kolei nie wiemy nic, oprócz tego, że jest wziętym psychiatrą i ma dziewczynę o imieniu Lila. Poza tym sama logika snu podpowiada, że mamy do czynienia ze świadomością w jakiś sposób oderwaną od rzeczywistości, co raczej nie jest możliwe w przypadku lekarza koncentrującego się na zachowaniu przy życiu ofiary wypadku.

Niemniej jednak pytanie o ostatnią sekwencję pozostaje wciąż aktualne. Czy Henry zdołał w jakiś sposób przekazać część swojej wizji Samowi? Mogłoby tak być, gdyby nie fakt, że cały film jest w zasadzie pozbawiony jakichkolwiek tropów metafizycznych –

wszystko da się tutaj wyjaśnić za pomocą psychoanalizy, logiki snu itd. Co zatem pozostaje? Oczywiście instancja autora, kogoś, kto jest dyspozytorem obrazów, kto układa narrację złożoną z pomniejszych narracji – tej snutej przez Henry’ego, w której z kolei pojawia się wiele innych narracji (narracja Sama, z którego perspektywy oglądamy wydarzenia, narracje Lili i samego Henry’ego – całej trójki rozumianej jako manifestacje trzech aspektów tej samej osobowości).

Nie zapominajmy, że *Zostań* jest filmem postmodernistycznym – znaleźć w nim można nie tylko nawiązania do konwencji thrillera psychologicznego, lecz także do Lynchowskich narracji z tajemnicą (na przykład *Mulholland Drive* z 2001 roku, w którym jedną z głównych ról grała również Naomi Watts), teledyskowego montażu, momentami upodabniającego się do dokonań Darrena Aronofsky’ego, którego *Pi* jest zresztą przywoływane w *Zostań* na płaszczyźnie muzyki (kompozycja *Angel* zespołu Massive Attack) i obsady (pojawiający się w podwójnej roli Mark Margolis nawiązuje do swojej kreacji z tego właśnie filmu). Traktowany jako dzieło *stricto* postmodernistyczne film Forstera nabiera znaczenia ponowoczesnej układanki, czegoś w rodzaju kalejdoskopu, w którym znane skądinąd elementy mogą się swobodnie przegrupowywać. W jednej ze scen Henry stoi przy hologramie przedstawiającym fontannę; nieco później Patterson stwierdza, że „świat to iluzja” – i w istocie, rzeczywistość, w której Sam jest psychiatrą Henry’ego, stanowi iluzję złożoną z obrazów zakorzenionych w wyobraźni ofiary wypadku. Ale dlaczego mielibyśmy zakładać, że to, co dzieje się poza świadomością Henry’ego, nie jest kolejną iluzją, za którą czai się kolejna instancja nadawcza, jakiś kolejny kreator? Na przykład autor, który przegrupuje teraz te same elementy w zupełnie nową narrację.

Rozumiany w ten sposób film Forstera ma zakończenie otwarte, w innym jednak sensie, niż twierdzą krytycy. Nie chodzi tu bowiem o to, że tajemnica nie została wyjaśniona. Wiadomo, co się stało: doszło do wypadku, w którym zginęli bliscy Henry’ego oraz on sam. Otwartość zakończenia polega na tym, że jedna zamknięta narracja (dotycząca Henry’ego) pozostawiła pewien ślad, zbiór obrazów, które mogą zostać wykorzystane do wykreowania nowej narracji



(z udziałem Lili i Sama), a ta z kolei może w swoim czasie dać życie kolejnym narracjom itd. Choć nie znajdziemy tu żadnej metafizyki, jakiś poziom *meta* jednak w *Zostań* istnieje. Tak jak sen Henry'ego sam w zasadzie się od środka zdekonstruował, tak i cały film odsłania tkwiące u swych podstaw mechanizmy. I tak jak Henry był artystą, którego wyobrażenia wykreowała piękny, choć groźny świat, tak i ukryty za fabułą autor mocą swojej imaginacji tworzy filmowy świat z zaczerpniętych skądinąd elementów.

## W stronę Nibylandii – Marzyciel

Jeśli Zostań z pewnych względów można uznać za wypowiedź dotyczącą roli wyobraźni w procesach związanych z podświadomym, bliskim logice snu porządkowaniem rzeczywistości, to powstały rok wcześniej *Marzyciel* przedstawiać się będzie jako traktat o ambiwalencji wpisanej w funkcjonowanie wyobraźni. Adaptacja sztuki Alana Knee pt. *The Man Who Was Peter Pan* wpisuje się w grupę bardzo popularnych od czasu sukcesu *Zakochanego Szekspira* Johna Maddena (1998) opowieści o znanych pisarzach i (rzekomych) inspiracjach, jakimi kierowali się przy tworzeniu największych dzieł. Do tej samej grupy można zaliczyć także filmy takie jak *Zakochany Molier* Laurenta Tirarda (2007) czy *Zakochana Jane* Juliana Jarrolda (2007)<sup>1</sup>.

Jak już zauważyłam, problem wyobraźni jest dla *Piotrusia Pana* kluczowy, można więc było oczekiwać, że znajdzie on odzwierciedlenie w filmie opowiadającym o powstaniu tego klasycznego już utworu literatury dziecięcej. Wiązało się to oczywiście z całym szeregiem potencjalnych zagrożeń, przede wszystkim z niebezpieczeństwem popadnięcia we frazes i banał. Forsterowi udało się jednak wyjść z pułapki obronną ręką, w czym duży udział miały zarówno dobre kreacje aktorskie Johnnny'ego Deppa i Kate Winslet, jak i umiejętne wykorzystanie możliwości filmowego medium, stworzonego przecież – na co wskazywał Morin – po to, by służyć potędze wyobraźni. Przede wszystkim jednak o wartości *Marzyciela* zadecydowało wieloaspektowe podejście do problemu wyobraźni, ukazanej nie tylko jako potencjalne źródło dzieła sztuki, lecz także jako kategoria niezwykle istotna w codziennym życiu. Istotna, ale i momentami niebezpieczna.

---

<sup>1</sup> Polskie tytuły tych filmów są oczywiście łudzące (w gruncie rzeczy nie ma tu mowy o żadnej serii) i stanowią wyłącznie efekt strategii dystrybutorów.

## Zaproszenie

„To najlepsza sztuka, jaką wystawiłem w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat” – stwierdza zachęcająco Charles Frohman (Dustin Hoffman), witający przy wejściu do teatru widzów premierowego pokazu najnowszego dzieła popularnego szkockiego dramatopisarza, Jamesa M. Barrie’ego (Johnny Depp). *Marzyciel* rozpoczyna się od zaproszenia i to właśnie rytuał zapraszania będzie istotny dla przebiegu całej fabuły. Zapraszający gest Charlesa z pierwszej sekwencji znajdzie wszak przedłużenie w kolejnych zaproszeniach: czterej synowie Sylvii Llewelyn-Davies (Kate Winslet) zaproszą Barrie’ego do swej zabawy, on z kolei zabierze ich do świata własnej wyobraźni; żona Jamesa, Mary (Radha Mitchell), zaprosi Sylvię i jej rodzinę na kolację; nieco później James zaproponuje Llewelyn-Daviesom pobyt w swej wiejskiej posiadłości, a przed jednym z chłopców, Peterem (Freddie Highmore), otworzy drzwi do świata literatury, zachęcając go do pisania; efektem spotkania Jamesa z rodziną Sylvii będzie sztuka, na której premierę niespodziewanie zaproszone zostaną dzieci z sierocińca; wreszcie James zaprosi i wprowadzi Sylvię do magicznej Nibylandii.

*Marzyciel* mówi jednak nie tylko o zaproszeniach przyjętych; wspomina także o tych odrzuconych albo w ogóle niewystosowanych. Kontrapunktem dla dobrej i owocnej relacji Jamesa z rodziną Llewelyn-Daviesów okaże się chłód i brak zrozumienia panujące w jego małżeństwie z Mary. Kiedy wreszcie bohaterowie zaczną ze sobą szczerze rozmawiać, będzie się to wiązało z dojściem do przekonania, że ich związek nie ma już przyszłości. „Miałam nadzieję, że kiedyś mnie tam zabierzesz” – powie Mary Jamesowi, mając oczywiście na myśli jego azyl, Nibylandię. Jednak James nigdy jej tam nie zaprosił, równocześnie odrzucając zachęty do wejścia w jej rzeczywistość – świat wystawnych przyjęć, dobrych koneksji, ważnych osobistości i doniosłych wydarzeń towarzyskich. Z kolei matka Sylvii, pani du Maurier (Julie Christie) będzie ingerować w życie córki bez zaproszenia, co stanie się oczywiście przyczyną mniejszych i większych konfliktów. Jak bowiem wiedzieli członkowie wyższych klas społeczeństwa wiktoriańskiej Anglii, trzeba umieć rozpoznać,

kogo, z jakiej okazji i w jaki sposób można zapraszać. Tyle że w 1903 roku, w którym toczy się akcja filmu, społeczeństwo wiktoriańskie chyli się już ku upadkowi – wszak dwa lata wcześniej zmarła jego największa podpora, królowa Wiktoria. Anglia wiktoriańska niepostrzeżenie staje się Anglią edwardiańską. W związku z tym również rytuał zapraszania podlega zmianom i staje się nieco problematyczny. Wkraczać weń zaczynają elementy z punktu widzenia etykiety wiktoriańskiej niedopuszczalne.

Doświadcza tego na własnej skórze również sam James. Sztuka jest dla niego sposobem zapraszania odbiorców do świata swej wyobraźni. Jedną z pierwszych scen filmu ukazuje go ukrytego za kurtyną tuż przed rozpoczęciem premierowego spektaklu nowego dzieła. Bohater spogląda ukradkiem na twarze widzów i niecierpliwie oczekuje ich pierwszych reakcji. Kiedy te okazują się niezbyt przychylne, Barrie jest rozczarowany, ale gotowy zaakceptować swoją porażkę. Być może podświadomie wie, że wyższe klasy angielskiego społeczeństwa kończącej się doby wiktoriańskiej są już na tyle znudzone dobrze skrojonymi i zagranymi, ale niezbyt poruszającymi spektaklami, by odrzucić jego konwencjonalną sztukę, a równocześnie na tyle skostniałe, że trudno będzie je przekonać do czegoś całkiem nowego i oryginalnego.

Swoją drogą, ciekawy jest kontekst, w którym Forster po raz pierwszy pokazuje głównego bohatera filmu. Niecierpliwy Barrie, śledzący z ukrycia reakcje publiczności, stanowi przecież wzór pewnej postawy artystycznej. O co martwi się bohater ukryty za czerwoną kurtyną? Otóż o to, czy jego sztuka spodoba się widzom, czy uznają ją za dobrą. Czyżby był to zakamuflowany wątek autotematyczny? Czy strategia reżyserska Forstera, kręcącego filmy dla szerokiej publiczności, ale starającego się nie popaść w skrajną komercję, nie jest przypadkiem oparta na tak bliskiej sercu filmowego Barrie'ego trosce o to, aby „im się spodobało”? Dywagacje na ten temat byłyby rzecz jasna bezcelowe, zwłaszcza że bohater *Marzyciela* ostatecznie postanawia zaryzykować i – nie zważając na to, że radykalne zmiany mogą go ostatecznie pozbawić poparcia publiczności – wystawia na deskach szanującego się londyńskiego teatru opowieść o chłopcu, który nie chciał dorosnąć.

Rytuał zapraszania jest z pewnością jednym z ukrytych mechanizmów napędzających fabułę *Marzyciela*. I to on stanowi wyznacznik stosunkowo oryginalnego podejścia Forstera do tematu „artysta tworzy dzieło swego życia”. Filmy wpisujące się w ten nurt mają bowiem zaskakująco podobne scenariusze. Początkujący albo już uznany, ale nieokrzyknięty jeszcze wielkim pisarzem twórca (Szekspir, Molier, Austen) spotyka na swojej drodze kogoś – zwykle osobę płci przeciwnej – kim nagle zaczyna się z pewnych względów interesować. Fabuła dryfuje w stronę melodramatu okraszonego odrobiną komizmu, dopracowanymi zdjęciami i sentymentalną muzyką. Wydarzenia rejestrowane w rzeczywistości i przefiltrowane przez rodzącą się miłość stają się elementami składowymi przyszłego Dzieła (*Romea i Julii*, *Skąpcza*, *Dumy i uprzedzenia*), które zapewni artyście (artystce) nieśmiertelną sławę. Pod koniec filmu musi jednak dojść do rozstania pisarza (pisarki) ze źródłem jego (jej) inspiracji: może się okazać, że muza jest zaręczona, pozostaje w związku małżeńskim, pochodzi z wyższej klasy społecznej lub umiera. Ostatni element zresztą może współwystępować z poprzednimi (na przykład w *Zakochanym Molierze*). Tragizm tak romantycznie i pięknie zapowiadającej się miłości jedynie potęguje wewnętrzną moc artysty, który – hołubiąc w sercu cenne wspomnienia o ukochanej (ukochanym) – kończy swoje dzieło i osiąga sukces. W filmy tego typu, realizujące melodramatyczny wariant biografii autorów przyszłych arcydzieł, wpisane jest proste założenie: artysta już na wstępie ma ogromny potencjał i jest wielkim twórcą, potrzebuje jedynie zaznać miłości, by rozwinąć skrzydła.

Przeciwieństwem wariantu melodramatycznego jest oczywiście blok filmów kładących nacisk na sam literacki proces twórczy, bez obowiązkowego odniesienia do realnych postaci czy utworów. Klasycznym dla tej grupy przykładem będzie z pewnością *Opatrzność* Alaina Resnais (1977), wśród pozycji współczesnych wymienić można z kolei *Rekonstrukcję* Christoffera Boe (2003). Twórcy tych dzieł starają się zgłębić problem twórczej wyobraźni w sposób zdecydowanie inny niż autorzy wspomnianej melodramatycznej odmiany filmu biograficznego. Mówiąc krótko, w znacznie większym stopniu niż faktyczne lub tylko hipotetyczne inspiracje, jakie czerpał pisarz podczas tworzenia danego dzieła, interesują ich

wewnętrzne mechanizmy samego procesu twórczego. W *Opatrzności* Alaina Resnais znajdujemy obraz starego i schorowanego pisarza, który zmagając się z przypadłościami własnego ciała, bezsennością i problemami osobistymi, spędza noc na układaniu swojej przyszłej powieści. To, co miało być z założenia fikcją, okazuje się wkrótce konglomeratem faktów, wspomnień (zarówno hołubionych, jak i usilnie wypieranych ze świadomości), podświadomych lęków, obsesji i pragnień.

Z kolei *Rekonstrukcja* jest zapisem niezwyklej historii miłosnej, w której uczestniczą cztery postaci: pisarz August (Krister Henriksson), jego żona Aimee (Maria Bonnevie), jej kochanek Alex (Nikolaj Lie Kass) i jego dziewczyna Simone (ponownie Maria Bonnevie). W melodramacie tym nic nie jest oczywiste – poczynawszy od zawirowań w chronologii wydarzeń, przez powtarzanie pewnych wątków i kwestii w różnych wariantach, skończywszy na wątpliwościach dotyczących tego, czy opowiedziana historia dzieje się naprawdę, czy stanowi tylko wymysł pociągającego z ukrycia za wszystkie sznurki pisarza Augusta. „To tylko film. Tylko iluzja” – stwierdza narrator w jednej z pierwszych scen dzieła Boego, podkreślając równocześnie, że przedstawione wydarzenia i tak wpływają na emocje. Stwierdzenie to zdaje się dobrym podsumowaniem nie tylko problemów istotnych dla *Rekonstrukcji*, lecz także pewnej strategii podejścia do tematu pisarza i jego dzieła. Zarówno Resnais, jak i Boe traktują opowiadane przez siebie historie z dystansem, komplikując wątki, myląc tropy, niejako spekulując na temat tego, czym w gruncie rzeczy może być akt tworzenia. Ten rodzaj filmów w porównaniu z wariantem melodramatycznym można chyba uznać za model autorski, czyli taki, w którym temat tworzenia literatury (czy może szerzej – narracji) poddawany jest oryginalnej analizie przez filmowego autora, starającego się zgłębić procesy odpowiedzialne za konstruowanie powieści.

Forster bynajmniej nie próbuje się wpisać *Marzycielem* w ów autorski wariant. Nie robi tego również w późniejszym *Przypadku Harolda Cricka*, choć będzie to film nieco bliższy tego typu opowieściom o meandrach sztuki pisarskiej. Błędem jednak byłoby przypuszczać, że w *Marzycielu*, który na pierwszy rzut oka zawiera

wszystkie wymienione wyżej elementy modelu melodramatycznego (od inspirującej miłości, co prawda platonicznej, po wzruszające rozstanie), nie ma niczego, co wykraczałoby poza standard. Jak bowiem zauważa krytyk miesięcznika „Kino”, film Forstera z pewnej perspektywy przedstawia się jak „hollywoodzka komercyjna garmażerka przyprawiona dla milionów, ozdobiona jeszcze występami Dustina Hoffmana i Julie Christie. [...] Ale jest coś, co sprawia, że trzeba uznać kategorie melodramatu, biografii, filmu kostiumowego tylko za podmalówkę. Za tło, na którym trzeba zobaczyć coś istotnego, aktualnego”<sup>2</sup>. To „coś istotnego, aktualnego” ma z pewnością wiele imion i co najmniej kilka twarzy. Piotr Wojciechowski wiąże je z relacjami dorośli – dzieci oraz z pewnym fenomenem literacko-społecznym, odpowiadającym za powstanie w (post)wiktoriańskiej Anglii wspaniałej literatury dziecięcej (oprócz Piotrusia Pana autor wymienia *O czym szumią wierzby*, *Alicję w Krainie Czarów* oraz *Kubusia Puchatka*)<sup>3</sup>. Fenomen ów wiąże się oczywiście z zagadnieniem wyobraźni i Forster właśnie przez jej pryzmat go opisuje.

## Gościnność

Jak zmienia się rytuał zapraszania u schyłku doby wiktoriańskiej? *Marzyciel* daje nam doskonały przykład: z jednej strony uroczysta, proszona kolacja urządzona przez Mary Barrie po to, by rozszerzyć z pomocą wpływowej pani de Maurier swoje znajomości; z drugiej – spontaniczne zaproszenia na obiad, kolację czy wakacje w wiejskim domku wymienianie przez Jamesa i Llewelyn-Daviesów. Towarzyski obowiązek zderzony z impulsem i lekceważeniem konwenansów. Do podobnej konfrontacji dochodzi w teatrze: pierwsza premiera, wyłącznie z udziałem śmietanki towarzyskiej Londynu, stanowi opozycję dla drugiej, na którą James zaprasza sporą grupę dzieci z sierocińca.

---

<sup>2</sup> P. WOJCIECHOWSKI: *Marzyciel*. „Kino” 2005, nr 2, s. 54.

<sup>3</sup> Por. *ibidem*.



Otwieranie się skostniałego społeczeństwa na to, co inne, zachodzi oczywiście wielostopniowo. O ile elita towarzyska może – choć z wielkim ociąganiem – zgodzić się na wprowadzenie sierot do teatru, o tyle niejasny związek Barrie’ego z Sylwią Llewelyn-Davies naraża rodziny obojga bohaterów na społeczny ostracyzm. Oczywiście historia przedstawiona w filmie (i sztuce) ma niewiele wspólnego z rzeczywistością. Począwszy od liczby dzieci w rodzinie Llewelyn-Daviesów, przez wygodne (i zdecydowane przedwczesne w stosunku do faktów) uśmiercenie męża Sylwii, po zdecydowane złagodzenie relacji między Barriem i jego żoną, historia powstania *Piotrusia Pana* została przykrojona przez Knee i Forstera do hollywoodzkich standardów, wygładzona i pozbawiona kontrowersyjnych elementów. Pewne wątki Forster i Knee jedynie sugerują (na przykład posądzenia Barrie’ego o ukrytą pedofilię, plotki dotyczące prawdziwych powodów jego rozstania z żoną), zajmując się przede wszystkim dobrodziejstwami, jakie płyną z otwarcia się na drugiego człowieka.

Wydaje się, że twórcy filmu zgodziliby się z filozofami dialogu, takimi jak Martin Buber. Jak stwierdza autor *Problemu człowieka*, „życie ludzkie dotyka absolutu przez swój dialogiczny charakter, człowiek bowiem, mimo swej jedyności, nigdy w głębi samego siebie nie znajdzie bycia, które byłoby całością w sobie [...]; nie przez stosunek do własnej jaźni, lecz przez stosunek do jaźni innego człowiek może stać się całością”<sup>4</sup>. I o takim właśnie otwarciu się na drugiego opowiada w gruncie rzeczy *Marzyciel*.

W jednej ze scen Mary oskarża Jamesa o to, że nigdy nie zaprosił jej do swej rzeczywistości: „Nawet wtedy, kiedy byłeś w domu, siedziałeś w swoim gabinecie ze wzrokiem utkwionym w światach, w których ja nie istniałam”. Wspaniała wyobraźnia Barrie’ego, która pozwoliła mu wykreować magiczną Nibylandię, jest w jakiś sposób hermetyczna. James musi sobie uświadomić, że nie stworzy wielkiego dzieła, dopóki nie dopuści do niej drugiego człowieka, dopóki nie nauczy się dzielić swoim wewnętrznym bogactwem z innymi ludźmi. Pod tym względem *Marzyciela* można uznać za traktat o swościę pojętej gościnności.

---

<sup>4</sup> M. BUBER: *Problem człowieka*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1993, s. 54.



Kategoria gościnności należy do kwestii szeroko współcześnie omawianych, zwłaszcza na płaszczyźnie dekonstrukcji i ponowoczesnych dyskursów. Tadeusz Sławek poprzez to właśnie pojęcie próbuje uchwycić specyfikę myśli Derridy<sup>5</sup>. Ogólne uwagi, jakie autor wygłasza na marginesie swojego wywodu, można jednak z łatwością odnieść do sytuacji podmiotu (po)nowoczesnego. Symbolem gościnności jest, zdaniem Sławka, gest wyciągnięcia ręki, „sięgania ku”:

„Sięgać ku” oznacza jedynie ruch, który ma odsłonić moją pozycję – tak, by stała się ona (wedle prawa gościnności) powszechnie dostępna. Nie mówi w zasadzie nic na temat tego, kto lub co w istocie ma nadejść, prócz tego, iż „sięgać ku” to wyrazić gotowość na przyjęcie tego-co-przychodzi. [...] Jestem gospodarzem tego-co-przychodzi. Przy czym mogę wypełnić to zadanie tylko wtedy, kiedy uświadomię sobie, że wcześniej sam byłem gościem tego-co-już-nadeszło. [...] „Sięganie ku” nie ma zatem charakteru zawłaszczania i nie daje mi żadnych praw własności, gest ten bowiem [...] sprowadza się jedynie (czy może aż) do wyciągnięcia ręki<sup>6</sup>.

Właśnie w takiej sytuacji „sięgnięcia ku”, wyciągnięcia ręki, oglądamy Jamesa Barrie’ego w filmie Forstera. Jak bowiem słusznie zauważa Piotr Wojciechowski, bohater *Marzyciela*, choć uroczy i sympatyczny, nie jest jeszcze w pełni ukształtowany:

Włada wyobraźnią twórcy bajecznych światów, a jego wyobrażenia słabnie, gdy trzeba sobie wyobrazić uczucia i los innych ludzi. Chce być dobry dla żony, a krzywdzi ją i upokarza [...], chce być dobry dla matki Petera i jego braci, a naraża ją na plotki i towarzyski ostracyzm. Opowieść prowadzi go od literackiej klęski, od klapy jego sztuki, do wielkiego scenicznego sukcesu, ale chyba po to, aby podkreślić, o ile trudniejsza jest droga do zrozumienia dziecięcej duszy, dziecięcego dramatu małego Petera. Tu bohater robi zaledwie pierwsze kroki<sup>7</sup>.

Wydaje się, że Forster wykorzystuje tutaj w pewien sposób mit artysty ignorującego rzeczywistość, o którym pisali psychoanalitycy:

<sup>5</sup> Por. T. SŁAWEK: *Jacques Derrida albo etyka gościnności*. W: IDEM: *Żaglowiec, czyli przeciw swojskości. Wybór esejów*. Wyb. Z. KADŁUBEK. Katowice 2006, s. 146–158.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>7</sup> P. WOJCIECHOWSKI: *Marzyciel...*, s. 54.

Freud porównał artystę do marzyciela na jawie. I to prawda, że poeta jest marzycielem na jawie, ale nie tylko nim. Freud podkreśla, że artysta zawsze wraca do rzeczywistości. Wydaje się, że artysta nigdy całkowicie jej nie opuszcza. Posiada on przede wszystkim bardzo silne poczucie swej rzeczywistości wewnętrznej, którą stara się wyrazić<sup>8</sup>.

Bohaterowi filmu Forstera owo poruszanie się na granicy rzeczywistości i świata fantazji z pewnością nastrocza pewnych kłopotów. Wydaje się, że wykorzystuje własną wyobraźnię w charakterze kompensacyjnym i obronnym, nawet kosztem otaczających go osób. A jednak James otwiera się na to, co ma przyjąć, na Innego, poprzez kontakt z dzieckiem. Powtarza jakby tym samym w skali mikro proces, jaki przechodziła wiktoriańska Anglia. Badacze literatury dziecięcej zauważają bowiem, że pomimo faktu, iż od doby romantyzmu dzieciństwo było mitologizowane, a postać dziecka stała się jednym z najważniejszych literackich motywów, twórcy posługiwali się dziecięcym medium jedynie jako pewnym symbolem (romantycy) albo środkiem do mówienia o problemach społecznych (Dostojewski, Sienkiewicz)<sup>9</sup>. Ryszard Waksmund dodaje, że „w każdym z tych przypadków gloryfikacja dzieciństwa jako stanu ducha lub objawu społecznego ucisku miała na względzie tylko jedną kategorię adresata – czytelnika dorosłego, elitarnego, który poruszony treścią utworu mógłby przyczynić się do pożądanых zmian tak na polu filantropii, jak polityki społecznej”<sup>10</sup>. Dopiero w dobie wiktoriańskiej (przynajmniej w Anglii) dochodzą do głosu twórcy, którzy piszą nie tylko o dzieciach, lecz także dla dzieci i to w taki, całkowicie odmienny od tradycyjnej literatury dydaktycznej, sposób, jak gdyby chcieli odwołać się do specyficznej dziecięcej wyobraźni, ożywić ją w sobie. Oczywiście Barrie był jednym z propagatorów takiego podejścia.

Cała epoka otwiera się zatem na dziecko, tego romantycznego Innego. Barrie’emu z filmu Forstera pomaga w tym jego dziecięca,

<sup>8</sup> H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Kraków 2010, s. 135.

<sup>9</sup> Por. R. WAKSMUND: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*. Wrocław 2000, s. 336.

<sup>10</sup> Ibidem.

żywa wyobraźnia. Kiedy bohater znajduje pod swoją ławką w parku Michaela Llewelyn-Daviesa, z łatwością wchodzi w świat zabawy, jaką umyślili sobie malec i jego starsi bracia. I to właśnie wspólne zabawy w Indian, piratów i w puszczanie latawca staną się kanwą dla opowieści o przygodach Piotrusia Pana. Wyciągając dłoń ku synom Sylvii, James otwiera jednak nie tylko swoją dziecięcą wyobraźnię. Oczywiście, Llewelyn-Daviesowie stanowią dla niego inspirację: żywa wyobraźnia Barrie'ego łatwo przekształca wojnę na poduszki, podczas której czterej bracia skaczą z łóżka na łóżko, w wizję dzieci zrywających się do lotu i wylatujących przez szeroko otwarte okno, a surową panią du Maurier czyni pierwowzorem postaci groźnego i okrutnego kapitana Haka. Nadbudowywanie fantazji ponad elementami codzienności, jakiego dokonuje wyobraźnia pisarza, Forster ukazuje za pomocą płynnych ujęć, w ramach których to, co rzeczywiste, przenika się z tym, co wyobrażone, tak jak w jednej z pierwszych scen, kiedy to wyobraźnia Barrie'ego spuszcza na znudzoną jego nową sztuką publiczność zasłone rzęsiatego deszczu. Jak już jednak wspomniałam, jest to tylko jedna strona medalu. Zgodnie bowiem z zasadą gościnności, o której mówi Sławek, do Jamesa przychodzi też „coś jeszcze”, coś niespodziewanego i być może – z jego punktu widzenia – na pierwszy rzut oka niepożądanego.

## Gra w udawanie

W jednej ze scen sekwencji, w której Barrie nawiązuje znajomość z synami Sylvii, bohater prezentuje młodemu towarzyszom zabaw swojego psa, Portosa, twierdząc, iż w gruncie rzeczy jest on niedźwiedziem. Kiedy jeden z chłopców, Peter, wciąż głęboko przeżywający śmierć swego ojca, świadomie odmawia uczestnictwa w zabawie polegającej na udawaniu, twierdząc, że pies nie może stać się niedźwiedziem, Barrie tłumaczy mu, że nigdy nie zobaczy tej przemiany, jeśli nie uruchomi swojej wyobraźni. Bohater nie zauważa jednak, że jego własna wyobraźnia – choć wspaniała i bogata – też jest ograniczona. Tym, czego Barrie przez długi czas

nie potrafi sobie najwyraźniej wyobrazić, jest to, co może dziać się w duszach otaczających go osób – Petera, Sylvii, jego własnej żony... Peter, pomimo pierwotnego oporu, bardzo szybko zrozumie, o co chodziło w grze z niedźwiedziem: w jednej ze scen rozgrywających się w teatrze, chłopiec zwróci Barrie'emu uwagę na to, że królewskie berło – teatralny rekwizyt, jakim bawią się w danej chwili jego bracia – jest po prostu zwykłym kawałkiem drewna, a mimo to ludzie wierzą (czy też raczej umawiają się), że ów kawałek drewna, obecny na scenie, jest prawdziwym symbolem władzy królewskiej. Oznacza to, że Peter potrafi pojąć, iż w odbiorze dzieła sztuki, na przykład przedstawienia, wyobraźnia jest czymś w gruncie rzeczy niezbędnym. Czy jednak Barrie równie szybko zrozumie, na czym polega (bynajmniej nie sceniczny) dramat Sylvii i jej synów?

Spostrzeżenie dotyczące berła, wygłoszone przez Petera, idealnie wpisuje się w definicję jednej z wyróżnionych przez Rogera Cailloisa klas gier: *mimicry*. Według autora *Gier i ludzi*, zabawy tego typu polegają na naśladowaniu i przebieraniu się, na przykład na naśladowaniu przez dzieci zachowań dorosłych (zabawa w dom, sklep itd.) lub – nawiązując do filmu Forstera – udawaniu przez Jamesa, że jego pies jest cyrkowym niedźwiedziem. Caillois zalicza do tej kategorii także przedstawienie teatralne i aktorstwo<sup>11</sup>. Istotą *mimicry* jest utożsamianie się z narzuconą lub obraną rolą albo z zawodnikiem uczestniczącym w danym wydarzeniu sportowym (w sytuacji kibicowania), bohaterem powieści (w sytuacji lektury) czy też filmu. Dookreślając charakter tego typu gier, Caillois stwierdza:

*Mimicry* prezentuje wszystkie (poza jedną) znamienne cechy gry i zabawy: swoboda, umowność, „zawieszenie” rzeczywistości, ściśle określone miejsce i czas. Nie występuje tu natomiast ciągłe podporządkowanie się kategorycznym i precyzyjnym regułom. [...] Zamiast tych reguł mamy do czynienia z oderwaniem się od rzeczywistości, z naśladowaniem jakiejś innej rzeczywistości. *Mimicry* to nieustanna inwencja. Jest tu tylko jedna zasada: dla aktora polega ona na tym, aby urzekać widza, nie dopuszczając, by jakiś błąd wywiódł tamtego z iluzji; dla widza – by poddał

---

<sup>11</sup> Por. R. CAILLOIS: *Gry i ludzie*. W: IDEM: *Żywioł i ład*. Wyb. A. OSEKA. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1973, s. 320–321.

się iluzji, przystając od pierwszej chwili na to, że dekoracja, maska, cały sztuczny świat, który mu się „podaje do wierzenia”, jest czymś bardziej rzeczywistym niż rzeczywistość<sup>12</sup>.

Mechanizm *mimicry* towarzyszy bohaterowi *Marzyciela* niemal nieustannie, nie tylko podczas pisania sztuk. To w zamiłowaniu do tego typu gier tkwi zarówno łatwość wpisywania się w dziecięce zabawy, jak i ekscentryczność Jamesa, a także – i tu już pojawia się znacznie większy problem – źródło nieporozumień z otaczającymi go osobami, zwłaszcza z żoną. Czasem wydaje się, że Barrie po prostu nie rozumie, że prawa obranej przez niego gry nie stosują się do rzeczywistości – dlatego w paradoksalnie uroczy sposób rujnuje kolację urządzoną przez swoją żonę, którą zresztą wielokrotnie i nieświadomie upokarza w oczach londyńskiej elity. Wyznawana przez niego zasada – „wystarczy głęboko w coś wierzyć, by stało się prawdziwe” – jest oczywiście idealna w świecie *mimicry*, w rzeczywistości jednak nie pomaga mu w ocaleniu małżeństwa ani uchronieniu Sylvii i jej synów przed biedą i towarzyskim ostracyzmem. Sposób, w jaki Barrie wciela ją w życie, przypomina przy tym nieco to, o czym wspomina Caillois, pisząc o perwersjach towarzyszących często poszczególnym typom gier i zabaw<sup>13</sup>. W przypadku Barrie’ego nie dochodzi co prawda do skrajnego zapomnienia o własnej tożsamości, co autor uznaje za typowe wypaczenie zasad *mimicry*, niemniej jednak bohater pozwala na to, by niekończąca się gra skomplikowała jego życie. Pojawia się tu zaburzenie zasady, o której w jednym ze swoich esejów pisze Hanna Segal:

Zabawa jest poniekąd tyleż badaniem rzeczywistości, co jej opanowywaniem; to sposób, w jaki poznajemy możliwości materiału, który jest jej obiektem, jego i własne zdolności i ograniczenia<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 322–323.

<sup>13</sup> Por. ibidem, s. 348–349.

<sup>14</sup> H. SEGAL: *Marzenia sennie...*, s. 143. Warto w tym miejscu przypomnieć, że – zdaniem Segal – zabawa i sztuka mają ze sobą bardzo wiele wspólnego, stanowiąc „różne sposoby wyrażania i przepracowania nieświadomych fantazji”. Równocześnie autorka zauważa, że: „Zabawa tylko niekiedy zawiera w sobie element komunikacji, podczas gdy sztuka jest nie tylko komunikacją wewnętrzną, lecz

W zabawach, które Barrie proponuje synom Sylvii, wydaje się chodzić o coś zupełnie innego, raczej o przekraczanie wszelkich ograniczeń niż o ich rozpoznawanie. Innymi słowy, James próbuje zawiesić kategorię „na niby”, tworząc zupełnie nowy, alternatywny świat Nibylandii. Caillois twierdzi, że *mimicry* przestaje pełnić swoje funkcje, gdy podmiot uczestniczący w niej nie potrafi wytyczyć jasnej granicy między fantazją i rzeczywistością<sup>15</sup>. I tak dzieje się w przypadku Barrie’ego. To, co stanowi o sile jego twórczości artystycznej, staje się pułapką dla jego osobistego życia.

Kiedy Barrie, wręczając Peterowi oprawny w skórę zeszyt, zachęca go do spróbowania własnych sił w pisaniu sztuk, mówi: „Pisz o swojej rodzinie. Pisz o gadającym wielorybie”. A gdy chłopiec pyta, o jakiego wieloryba chodzi, bohater odpowiada natychmiast, że o tego, który tkwi zamknięty w wyobraźni Petera i desperacko pragnie się uwolnić. Gadające wieloryby, latający Indianie, krokodyl, który połknął budzik... – wyobrażenia Jamesa nieustannie dostarcza mu nowych środków, dzięki którym może on uniknąć bezpośredniej konfrontacji z rzeczywistością. I być może porażka jego wcześniejszej sztuki wynikała z faktu, iż opierała się ona na kłamstwie i hipokryzji autora, który tylko udawał, że chciał mówić na poważnie o prawdziwej rzeczywistości, podczas gdy w skrytości ducha przebywał ciągle w krainie niekończącej się wiosny i wszelkich cudów – Nibylandii.

Bohater wykorzystuje swoją wyobraźnię w celach, które psychologowie określają zwykle jako kompensację. Kiedy świat nie jest w stanie sprostać naszym oczekiwaniom albo jest zbyt skomplikowany, by go pojąć, szukamy dróg, które zrekompensują nam stres i niepewność, jakie rodzi prawdziwe życie. Oczywiście wyobrażenia oraz wszystko to, co jest jej domeną, począwszy od marzycielstwa, na sztuce skończywszy, bywa tutaj niezwykle pomocna, oferując prostą i przyjemną drogę ucieczki przed tym, co zbyt trudne lub

---

zarazem jest komunikacją z innymi. W ogóle znaczna część pracy artysty polega na tworzeniu nowych środków komunikacji”. Ibidem, s. 154. Wydaje się, że bohater filmu Forstera musi – paradoksalnie, bo przez powrót do dziecięcości – dorosnąć do komunikowania się z innymi za pomocą swojej sztuki.

<sup>15</sup> Por. R. CAILLOIS: *Gry i ludzie...*, s. 354–355.

zbyt bolesne. Barrie nauczył się tej sztuczki bardzo wcześniej – jak wyznaje Sylvii, początkiem jego problemów była śmierć starszego brata, Davida. Po jego odejściu James próbował pocieszyć swą pozostającą w głębokiej depresji matkę w specyficzny sposób: pewnego dnia przebrał się w ubrania Davida i udawał, że jest nim... Szok i konsternacja, jakie były efektem tej próby, stały się czymś więcej niż symbolem końca jego dzieciństwa, o czym wspomina bohater. Z pewnością nauczyły też przyszłego pisarza głębokiego ukrywania swoich fantazji i maskowania własnej wyobraźni, zamykania się w jej bezpiecznym azylu, do którego drzwi otwarte zostaną dla innych dopiero za sprawą Sylvii i jej synów.

James nieustannie ucieka przed problemami, których nie potrafi szybko rozwiązać. Forster obrazuje to w scenie, w której James i Mary po nieudanej kolacji z Llewelyn-Daviesami rozchodzą się (sprzecząc się wcześniej) na nocny spoczynek. Ujęcie ukazuje ich oboje stojących przed drzwiami swoich sąsiadujących ze sobą sypialni. Mary opuszcza korytarz pierwsza, znikając w półmroku własnego pokoju. Po chwili za klamkę chwytą również James – jednak przez szparę lekko uchylonych drzwi widzimy nie jego sypialnię, lecz błękitne niebo i świeżą zielen traw Nibylandii. Psychologiczny mechanizm, jaki podświadomie stosuje bohater, jest prosty: James wie, że coś niedobrego dzieje się w jego małżeństwie, że Mary w ogóle go nie rozumie (czy to, że i on nie rozumie Mary, jest dla niego powodem do refleksji, nie jest do końca jasne). Zamiast jednak spróbować w odpowiedzialny sposób rozwiązać problem, bohater woli uciec w świat swoich fantazji, na zasadzie *mimicry* postanawia wierzyć, że osobiste problemy można zawiesić, pozostawić same sobie na korytarzu, przed drzwiami, za którymi czeka już zupełnie inna rzeczywistość. W podobny zresztą sposób Barrie zachowa się jeszcze kilkakrotnie, między innymi w chwili, gdy zostanie w swym domu późną nocą w nieco dwuznacznej sytuacji Gilberta Cannana (Oliver Fox), przyszłego kochanka Mary. Po wyjściu gościa Mary próbuje nawiązać szczerą rozmowę z Jamesem, on jednak zbywa ją stwierdzeniem, że nie jest jeszcze gotowy na taką dyskusję i że wróć do tematu rano.

Tym, co przychodzi do Jamesa w konsekwencji wyciągnięcia ręki ku Llewelyn-Daviesom, jest konieczność przyjęcia na własne barki



odpowiedzialności za relację z drugim człowiekiem oraz kategoryczny zakaz dalszego uciekania i chowania się w świat fantazji. Wydaje się, że fakt ten zaczyna do niego docierać w chwili, gdy okazuje się, że Sylvia jest ciężko chora. Kiedy po gwałtownym ataku kaszlu, który przerywa amatorski spektakl teatralny przygotowany przez Petera, James jest świadkiem furii chłopca niszczącego starannie przygotowywane dekoracje i otrzymany w prezencie zeszyt, przyszedł autor *Piotrusia Pana* po raz pierwszy wydaje się całkiem bezsilny i nie jest w stanie udzielić rzeczowej odpowiedzi na oskarżenie Petera: „Uczysz mnie tylko opowiadania głupich historii i udawania, że nic się nie dzieje”. O tym, że zarzut chłopca nie jest pozbawiony podstaw, bohater przekona się jednak na dobrą sprawę wtedy, gdy usłyszy podobne słowa z ust umierającej Sylwii. „To ty wniosłeś udawanie do tego domu” – stwierdza kobieta w chwili, gdy James prosi ją, by przestała udawać, że to natłok prac domowych (a nie choroba) powstrzymał ją od udania się na premierę *Piotrusia Pana*. Wówczas to po raz pierwszy bohater przyznaje, że zasada „wiara czyni cuda”, choć pozwala zmienić wiele, nie jest uniwersalna.

W tej samej chwili, w której Peter, oglądając przygody swojego imiennika na scenie, odkryje, że pisanie to nie tylko „opowiadanie głupich historyjek”, lecz także unieśmiertelnianie i nadawanie oryginalnego kształtu pięknym wspomnieniom, James uświadomi sobie, że jego wyobraźnia stała się dla niego drogą ucieczki. Drogą, warto dodać, którą Sylvia zechce podążać do końca. Kobieta nie jest jednak tak naiwna jak Barrie, który na początku ich znajomości najwyraźniej święcie wierzył w to, że całkiem dobrze radzi sobie z własnym życiem. Sylvia wie, że wkrótce umrze i osieroci czterech synów i w tej sytuacji udawanie, że nic się nie stało, jest tylko desperacką próbą uniknięcia grozy przyszłości. Bohaterka godzi się na owo udawanie, ponieważ wierzy, że tylko to może uchronić ją i jej czterech niedorosłych synów przed popadnięciem w rozpacz. Zaczynając to rozumieć, Barrie ostatecznie postanawia jej pomóc: kiedy jego sztuka odnosi sukces, zaprasza aktorów do domu Sylwii i organizuje mały spektakl *Piotrusia Pana* dla jej rodziny. W ten sposób pomaga bohaterce pogodzić się z jej własnym odejściem, które nie wydaje się już przerażającą śmiercią, ale łagodnym i spokojnym



przejściem do świetlistej Nibylandii. Forster obrazuje to poprzez ponowne zastosowanie zabiegu przenikania się świata rzeczywistego z wyobrażonym – tym razem jednak to Sylvia jest osobą, która przekracza granice między dwoma światami, Barrie zaś wymyka się z pułapki pięknych i zaborczych gier *mimicry*.

Z końcowych scen filmu dowiadujemy się, że w swej ostatniej woli Sylvia wyznaczyła na opiekunów synów Barrie'ego oraz własną matkę. Najlepszy to dowód na to, że w odróżnieniu od swego przyjaciela-dramatopisarza kobieta reprezentowała znacznie większą świadomość prawideł świata. Wszak James i pani du Maurier są niczym dwie strony medalu: babka chłopców jest uosobieniem zdrowego rozsądku, dyscypliny i stabilności, podczas gdy Barrie reprezentuje potęgę wyobraźni i radosną spontaniczność. Ponieważ oboje szczerze kochają synów Sylvii, jest niemal pewne, że starsza dama zapewni im dobre i odpowiednie wychowanie, wpoi właściwe zasady, podczas gdy dramatopisarz i ulubiony towarzysz zabaw da im szansę rozwijania osobowości dzięki ich własnej kreatywności. Pod tym względem James i pani du Maurier doskonale się dopełniają. Oboje przeżywają pod wpływem wydarzeń poprzedzających śmierć Sylvii istotną przemianę. Pani du Maurier uczy się, że posiadany przez nią autorytet nie daje jej prawa do bezwzględnego decydowania o życiu zależnych od niej osób, a jej wnukowie – bez względu na to, czy i kiedy będą dorośli – mają własne opinie, których warto przynajmniej wysłuchać. James z kolei, przyjmując na siebie powinności opiekuna chłopców, bierze odpowiedzialność za własne relacje z innymi.

Mając na uwadze znaczenie całego filmu, bardziej istotna niż fabularne przejście od klęski pierwszej sztuki do sukcesu następnej wydaje się wewnętrzna przemiana Jamesa. Ostatnia scena ukazuje go siedzącego w towarzystwie Petera na parkowej ławce. W scenie tej James po raz pierwszy sam nawiązuje rozmowę na temat prawdziwych problemów chłopca. I nie oferuje mu już tylko łatwej drogi ucieczki w świat fantazji i udawania. Wskazuje mu jednak to, co stanowi o największej sile wyobraźni – możliwość współgrania z pamięcią w celu uczynienia pięknych chwil i ukochanych osób nieśmiertelnymi. „Ona jest tutaj” – powie Peterowi, mając oczywiście na myśli Sylwią – „Jest na każdej stronie twojej wyobraźni”.

Od wyobraźni pojmowanej jako domena spontanicznej i dziecięcej kreatywności Barrie przechodzi do wyobraźni odpowiedzialnej – takiej, która zna swoje granice i którą da się kontrolować. Wyobraźni, która wciąż pełni funkcję kompensacyjną, ale może zostać powstrzymana w chwili, gdy grozi całkowitym oderwaniem się od rzeczywistych problemów. Wyobraźni wreszcie, która potrafi współpracować z pamięcią i z wrażliwością na potrzeby drugiego człowieka.



## W stronę podmiotowości – *Przypadek Harolda Cricka*

*Marzyciel* otwiera w twórczości Marca Forstera blok filmów, które określić można mianem literackich. Obok opowieści o powstaniu *Piotrusia Pana* należą do niego *Przypadek Harolda Cricka* oraz *Chłopiec z latawcem*. Filmy te łączy wspólny element: ich bohaterami (niekoniecznie pierwszoplanowymi) są pisarze – James Barrie (jedyna w tym gronie postać historyczna) w *Marzycielu*, Karen Eiffel w *Przypadku Harolda Cricka*, Amir Qadiri w *Chłopcu z latawcem*. Autorzy ci znajdują się na różnych etapach swojej literackiej kariery – Amir jest debutantem, Barrie stoi u progu światowej sławy, Karen napisała już kilka powieści, które zostały uznane za arcydzieła, a obecnie cierpi na niemoc twórczą. Wszyscy oni dochodzą do pewnego punktu przełomowego, kiedy w ich życiu dzieje się coś, co zwiastuje istotne przemiany w ich twórczości.

Chociaż literackość jest istotna dla wszystkich wymienionych wcześniej filmów, nie w każdym z nich ma taką samą wagę. Oczywiście jest, że w *Marzycielu* schodzi ona na dalszy plan wobec znacznie istotniejszej opowieści o przemianie wewnętrznej głównego bohatera. Podobnie jest w *Chłopcu z latawcem*, w którym literackie aspiracje postaci pierwszoplanowej są przede wszystkim tłem dla głównego motywu winy i jej odkupienia. W tej trójce filmów to w *Przypadku Harolda Cricka* pada najmocniejszy akcent na proces twórczy – film ten porusza zarówno kwestię inspiracji istotnych dla pisarza, jak i sposobów ich wykorzystania oraz meandrów narracji i kreowania literackich postaci. Poprzez literackie wątki Forster dotyka też w swym dziele problemu podmiotowości i – co ciekawe – robi to na gruncie sztuki postmodernistycznej, która z założenia służyć ma rozbijaniu tak zwanych wielkich narracji. Aby to wyjaśnić, trzeba przyrzeć się bliżej światu skonstruowanemu przez reżysera, w tym również tej jego części, która zrodziła się w wyobraźni pisarki, Karen.

## Wielkie i małe narracje

„Co może łączyć rysunkowego Homera Simpsona z panem Tagomi, postacią z książki *Człowiek z wysokiego zamku* (1961) Philipa K. Dicka? – pyta autor jednej z recenzji *Przypadku Harolda Cricka*. – Otóż sytuacja obu ma wiele wspólnego z tą, w jakiej się znalazł bohater filmu [...] Marca Forstera. Po pierwsze, tytułowy Harold Crick (Will Ferrell), podobnie jak Nobusuke Tagomi, ku swojemu przerażeniu dowiaduje się, że jest bohaterem fikcji literackiej. Po drugie, ów nieszczęsny pracownik amerykańskiego urzędu podatkowego dokładnie wie, kiedy i jak zginie. I tu pojawia się właśnie odnośnik do kultowego serialu Matta Groeninga. W jednym z odcinków *Simpsonów* żarłoczny Homer objadł się nieświeżym sushi. Przerażeni japońscy kucharze przepowiadają mu śmierć w ciągu 24 godzin. Co robi Homer? Rozmawia z dziećmi, nagrywa swoje wspomnienia oraz zasypia słuchając magnetofonowej Biblii. Harold Crick nie robi żadnej z tych rzeczy”<sup>1</sup>. Z pozoru błyskotliwe spostrzeżenie krytyka „Kina”, choć nie pozbawione trafności, zaciemnia jednak nieco obraz tego, jakiego typu filmem jest *Przypadek Harolda Cricka*.

Pomijając fakt, iż motyw postaci świadomych bycia literackimi tworcami sięga dalej niż wspomniane przez autora przykłady, bo aż do Don Kichota, należy zauważyć, że dzieło Forstera nie ma w sobie nic z psychodeliczności prozy Dicka. Owszem, oryginalny tytuł filmu, *Stranger Than Fiction* (*Dziwniejsze niż fikcja*), zapowiada wiele komplikacji w konstrukcji świata przedstawionego<sup>2</sup>, ale sam rozwój akcji nie prowadzi ani Harolda, ani równie zaskoczonej biegiem wydarzeń narratorki Karen do obłądu. W gruncie rzeczy jedyna komplikacja polega na tym, że zamiast klasycznego już motywu dwóch światów – prawdziwego, w którym żyje pisarz, i powieściowego, skonstruowanego przez tegoż pisarza – Forster wprowadza

<sup>1</sup> S.J. KONEFAŁ: *Przypadek Harolda Cricka*. „Kino” 2007, nr 5, s. 63.

<sup>2</sup> Warto dodać, że określenie „stranger than fiction” jest fragmentem dłuższego angielskiego powiedzenia: „Truth is stranger than fiction – fiction has to make sense” (w wolnym tłumaczeniu: „Prawda jest dziwniejsza niż fikcja – fikcja musi mieć sens”).

motyw rzeczywistości pozornie rozłącznych: bohaterowie najpierw zdają się żyć w dwóch odrębnych światach (Karen w prawdziwym, Harold w powieściowym), potem jednak okazuje się, że funkcjonują w jednym i tym samym świecie, którego konstrukcja jest isticie postmodernistyczną mieszanką faktów i fikcji.

Gdybym z kolei miała wskazać na podobieństwa filmu Forstera z kultowymi *Simpsonami*, z pewnością nie przywołałabym odcinka, o którym wspomina Sebastian J. Konefał (w którym, notabene, Homer nie obżera się nieświeżym sushi, lecz spożywa trujące części japońskiej ryby fugu). Z pewnością natomiast wspomniałabym o tych epizodach, w których Homer i jego rodzina niejednokrotnie manifestują wprost świadomość faktu, iż są postaciami fikcyjnymi (na przykład żartują na temat tego, że animacja ich serialu jest dokonywana w całości w Korei, złośliwie komentują politykę stacji FOX, która jest jego producentem, albo śmieją się z niekonsekwencji autorów serii związanych między innymi z położeniem geograficznym Springfield), a twórcy serialu (Matt Groening i James L. Brooks) pojawiają się jako bohaterowie poszczególnych wątków. Podobnie zresztą jak Simpsonowie, którzy wiedząc o tym, iż są postaciami fikcyjnymi, raczej się tym nie przejmują, Harold nie snuje głębszych refleksji na temat własnego statusu ontologicznego, koncentrując się głównie na fakcie z jego perspektywy najbardziej istotnym – narratorka opowieści o nim zamierza go uśmiercić.

Konefał porównuje *Przypadek Harolda Cricka* z dokonaniem Spike'a Jonze'a, autora *Adaptacji* (2002) oraz *Być jak John Malkovich* (1999), twierdząc dodatkowo, że film Forstera ma niewiele wspólnego z postmodernistycznymi „gierkami” twórców takich jak Michael Haneke czy David Lynch<sup>3</sup>. I znów trzeba zauważyć, że twierdzenie to jest tylko w połowie słuszne. Dzieło Forstera rzeczywiście nie wpisuje się w wersje filmowego postmodernizmu, reprezentowane przez wymienionych wyżej twórców, nie oznacza to jednak, że nie jest tworem postmodernistycznym<sup>4</sup>. Wręcz przeciwnie – *Przypadek*

---

<sup>3</sup> Por. ibidem.

<sup>4</sup> O tym, że postmodernizm filmowy jest zjawiskiem wyjątkowo niejednorodnym, można się przekonać śledząc różne definicje tego pojęcia oraz zestawienia

*Harolda Cricka* zaliczyć można do tej kategorii filmów postmodernistycznych, w której znalazły się wcześniej dzieła takie jak *Dym* (1995) Wayne'a Wanga czy *Forrest Gump* (1994) Roberta Zemeckisa. Filmów, warto dodać, które są na swój sposób literackie i to nie dlatego, że czasem pojawiają się w nich postaci pisarzy (jak w *Dymie*), lecz przede wszystkim w związku z tym, że stanowią one zawoalowane wypowiedzi na temat narracji i jej związków z podmiotowością.

Współcześni filozofowie często akcentują fakt, że istota podmiotowości jest w gruncie rzeczy narracyjna. Nie tylko zresztą ona. Jak zauważa Małgorzata Nieszczerzewska:

Podkreśla się dziś na różne sposoby, że jesteśmy zanurzeni w narracjach, które stanowią znak naszego kulturowego bycia w świecie. Narracja we współczesnym rozumieniu odsyła do wielu ujęć. Jest ona bowiem między innymi ekspresją kulturowej wizji świata, reprezentacją doświadczenia (podaną sobie i innym do opowiedzenia) i zarazem jego krystalizacją w narracyjnej postaci. [...] Wielu badaczy podkreśla, że człowiek nie tylko wytwarza narracje – teksty kultury, lecz że właściwości narracyjne przysługują też procesom mentalnym, w których pracujemy i interpretujemy minione momenty naszego życia oraz projektujemy nasze przyszłe działania<sup>5</sup>.

Co więcej, sama wyobrażenia również zdaje się mieć charakter narracyjny czy też – jak twierdzi Nieszczerzewska – „wyobrażenie jest [...] komponentem narracji”<sup>6</sup>. Jak bowiem zauważa autorka, komentując myśl Jeana Starobinskiego: „Wyobrażenia to [...] umiejętność oddalania się, która pozwala nam przedstawiać sobie rzeczy odległe i wyprzedzać otaczającą nas rzeczywistość. [...] pozwala nam

---

dzieł uznawanych za *stricto* postmodernistyczne. Na użytek niniejszych rozważań za wiążące uznaję wyznaczniki filmowego postmodernizmu zawarte w definicji encyklopedycznej autorstwa Krzysztofa Loski (por. K. LOSKA: *Postmodernizm*. W: *Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003, s. 759), uzupełnione o bardziej ogólne spostrzeżenia Krystyny Wilkoszewskiej (por. K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000).

<sup>5</sup> M. NIESZCZERZEWSKA: *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań 2009, s. 7–8.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 9.

również wprowadzać do rzeczywistości sens, w jakiś sposób uspojać ją, łączyć wydarzenia”<sup>7</sup>.

Echa przekonania o narracyjnym charakterze podmiotowości znajdziemy na przykład u Paula Ricoeura, piszącego o „autoatrybucji zespołu wspomnień tworzących kruchą tożsamość”, wzmacnianą przez umiejętność rozważania z odpowiedniego dystansu „sceny, na którą wpuszcza się wspomnienia z przeszłości”<sup>8</sup>. Znajdziemy je także u Charlesa Taylora w jego koncepcji autentyczności opartej na zdrowej indywidualności z jednej i wielostronnym dialogu (sieć rozmów z innymi – w tym z tradycją pojmowaną jako szereg dyskursów i narracji) z drugiej strony. Podmiotowość jest narracyjna, ponieważ składa się na nią wiele opowieści – indywidualnych i zbiorowych wspomnień, tradycji, mitów (także tych współczesnych, o których pisał Roland Barthes), anegdot i wypowiedzi, które wspólnie tworzą odpowiedź (lub zespół odpowiedzi) na pytanie o to, kim jesteśmy. I to przede wszystkim uczestnictwo w różnych dyskursach oraz umiejętność snucia narracji na własny temat czyni z nas pełnoprawne podmioty<sup>9</sup>. Jak jednak mówić o narracyjnym charakterze podmiotowości za pomocą sztuki postmodernistycznej, z założenia rozbijającej ciągłość i podważającej klasyczne kategorie, takie jak prawda?

Analizując ten problem, Jerzy Szyłał zwraca uwagę na zmiany w postrzeganiu funkcji artysty, jakie są konsekwencją postmodernistycznego przełomu w światowej kinematografii:

[...] kondycja ponowoczesnego artysty uniemożliwia skuteczne wma-  
nianie widzowi czegokolwiek, gdyż wypowiedź artystyczna utraciła  
bezpownownie swą uprzywilejowaną pozycję wśród wypowiedzi. Jest  
tylko paplanina. Wiemy o tym, ale wiemy również, że jeśli widz zgodzi

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Por. P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006, s. 655.

<sup>9</sup> Myśl głoszącą, że „opowiadać znaczy żyć”, rozwija między innymi Magdalena Matysek, akcentując zarówno narracyjny charakter kultury, jak i wielość narratologicznych perspektyw służących jej opisowi. Por. M. MATYSEK: „Opowiadać znaczy żyć”, czyli o pewnym sposobie rozumienia narracji. „Kultura Współczesna” 2007, nr 2, s. 40–50.



się z tym, iż w filmie Wanga i w filmie Cronenberga [...] wszystko jest procedurą językową, swobodną inwencją dyskursu, intertekstualną grą, to uzna, że w nich o NIC nie chodzi. Widz nie godzi się na to, by przekaz artystyczny objawiał mu jedynie własną nicość. Oczekuje bowiem, że dzieło [...] będzie wypowiedzią, w którą – w jakiejś formie – wpleciony zostanie wątek nieśmiertelności ludzkiej duszy, wiecznotrwałości naszej świadomości i ludzkiej celowości Uniwersum<sup>10</sup>.

Innymi słowy, chociaż nie wierzymy już w jakiś uniwersalny Sens i zakładamy, że prawda jest czymś relatywnym, w sytuacji odbioru dzieła sztuki wciąż oczekujemy, że powie nam ono coś więcej niż tylko: „jestem pozbawioną głębszych treści kombinacją elementów zaczerpniętych z innych dzieł i dyskursów”. Wraz z postmodernizmem sztuka nie uwalnia się całkowicie od obowiązku mówienia o człowieku i jego miejscu w świecie. Chociaż jej główną domeną będą szeroko pojęte autotematyczność i intertekstualność, obrazy wpisujące się w nią nie będą aż tak wyprane z głębi, jak życzyliby sobie tego niektórzy teoretycy. Nie bez powodu wszak David Lynch sięga po Jungowską psychoanalizę, by zobrazować ciemne strefy podświadomości, a Jim Jarmusch łączy w swych filmach różne tradycje duchowe (japońskie *bushido*, mistycyzm Williama Blake’a itd.). Jak bowiem zauważa Jerzy Szyłak:

Wiemy, że nie znamy odpowiedzi na pytanie o sens życia, ale zawsze możemy na nie odpowiedzieć, opowiadając anegdotę. Na tym polega siła przekazu w epoce, w której przekaz artystyczny utracił swój autorytet. Zrozumienie anegdoty zależy nie tylko od tego, kto ją opowiada, ale i od tego, kto jej słucha. [...] W wypadku opowiadania anegdoty jednym z istotnych aspektów „tekstu” staje się akt wyboru sposobu, w jaki opowiadający pragnie wypowiedzieć się na dany temat. Wraz z nim istotny staje się sposób odbioru owej wypowiedzi [...]. Opowiadający anegdotę może tylko częściowo wpłynąć na to, jak opowiedziana przez niego historia zostanie odebrana, wie o tym (i wie, że odbiorca ma tego świadomość) i z tego właśnie względu wykorzystuje anegdotę<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*. Kraków 2001, s. 22.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 31.

Zatem nie wielkie, a małe narracje – anegdoty zamiast traktatów filozoficznych, nowele zamiast eposów, miniatury zamiast obszernych poematów opisowych – są formami, które we współczesnej sztuce mogą nieść jakieś propozycje sensów. I to w tym właśnie fakcie – wracając do zacytowanej na początku tego podrzdziału myśli Konefała – tkwi (przynajmniej częściowo) fenomen *Simpsonów*. Jak bowiem zauważają badacze, ów na wskroś postmodernistyczny serial przynosi obraz rodziny, mówiąc metaforycznie, „silnej narracją”<sup>12</sup>, a poszczególne epizody (czyli znów pewne mikronarracje) powtarzają i utrwalają, choć oczywiście z dużą dozą ironicznego dystansu, amerykańskie wartości, takie jak tolerancja, indywidualizm, solidarność i życie rodzinne<sup>13</sup>. Do tego samego problemu odnosi się także między wierszami (czy też raczej między ujęciami) Marc Forster w *Przypadku Harolda Cricka*.

Kiedy przerażony Harold, który pewnej środy niespodziewanie zaczyna słyszeć narrację dotyczącą własnej osoby, udaje się po radę do literaturoznawcy, profesora Hilberta (Dustin Hoffman), ten zaczyna wierzyć w jego raczej nieprawdopodobną opowieść dopiero wtedy, gdy dowiaduje się, że tajemnicza narratorka użyła angielskiej frazy „little did he know”. Tym, czego szeregowy pracownik urzędu skarbowego mógł nie wiedzieć, a z czego natychmiast zdaje sobie sprawę Hilbert, jest fakt, że ta właśnie fraza ustanawia w powieści trzecioosobowego narratora wszechwiedzącego. Narracja tego typu jest charakterystyczna dla wielkiej dziewiętnastowiecznej prozy. Nawiązując do tego, o czym pisałam w poprzedniej części, można stwierdzić, że trzecioosobowy narrator wszechwiedzący jest w zasadzie kontynuacją romantycznego postrzegania artysty jako kogoś powtarzającego boski akt stworzenia: to on bowiem kreuje świat powieści, obejmuje go w całości i jest instancją, od której wszystko zależy – także to, ile ze swej wiedzy o świecie przedstawionym uży-

<sup>12</sup> Por. B. BACIA: *Simpsonowie w aurze kultu*. „artPapier” 2008, nr 10. Podaję za archiwum internetowym: <http://www.artpapier.com>. Data dostępu: 18 maja 2011.

<sup>13</sup> Por. ibidem. Zob. też: D. ROUSSEVE: *Individualism versus Paternalism: An Analysis of Homer J. Simpson*. <http://www.snpp.com/other/papers/dr.paper.html>. Data dostępu: 18 maja 2011; M. PINSKY: *The Gospel According to Homer*. <http://snpp.com/other/articles/gospelhomer.html>. Data dostępu: 18 maja 2011.

cza stworzonym przez siebie postaciom. Oczywiście już w prozie Fiodora Dostojewskiego, na co zwracał uwagę Michaił Bachtin, pisząc o problemie powieści polifonicznej, ten typ narracji ulegał przewartościowaniu, dopiero jednak dwudziestowieczne doświadczenia doprowadziły do jego ostatecznego zakwestionowania.

Dlaczego narratorka opowieści o Haroldzie konsekwentnie stara się nawiązywać do tego właśnie typu narracji, nie jest do końca jasne. Cała fabuła filmu prowadzi jednak do podważenia jej statusu jako trzecioosobowego narratora wszechwiedzącego. Jak zauważa Michał Oleszczyk, „pomysł filmu jest oparty na osobliwej symetrii: pisarka tworzy fikcję, o której nie wie, że w istocie jest rzeczywistością; Harold żyje życiem rzeczywistym, o którym nie wie, że w istocie jest fikcją”<sup>14</sup>. Fakt, że bohater filmu (a zarazem bohater powieści Karen) słyszy opowieść o swym własnym losie, jest już dowodem na to, że struktura trzecioosobowej narracji wszechwiedzącej ulega istotnemu zakłóceniu. Postać wie o czymś, czego nie powinna wiedzieć – o tym mianowicie, że jest postacią. W jednej z rozmów z profesorem Hilbertem Harold wyraża obawę, że skoro słyszy głos narratorki tylko czasami, to pewnie niektóre fragmenty opowieści nie są mu dane. Okazuje się jednak, że Karen jest w niewiele lepszej sytuacji. Mimo iż stara się być narratorem wszechwiedzącym, o pewnych rzeczach zdecydowanie nie wie – na przykład o tym, że Harold słyszy jej głos lub o tym, że konsultuje się ze znanym jej z korespondencji profesorem Hilbertem. Co więcej, jej interpretacje określonych faktów okazują się całkowicie mylne: w scenie, w której bohater, poirytowany nieustanną narracją, wykrzykuje w niebo przekleństwa pod adresem narratorki, głos Karen stwierdza, iż Harold przeklina... niebiosą. Kiedy bohater wreszcie ją odnajduje, sytuacja narratorki ulega jeszcze większym komplikacjom: nie tylko nie jest już wszechwiedząca, lecz także staje przed licznymi dylematami. Skoro bowiem Harold istnieje naprawdę, to albo on jest kimś więcej niż postacią literacką, albo ona sama jest postacią we własnej powieści. Ponadto, fakt, że oboje funkcjonują w tym samym

---

<sup>14</sup> M. OLESZCZYK: *Przypadek Harolda Cricka*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 21, s. 23.

świecie, każe jej przemyśleć raz jeszcze pierwotny zamiar uśmiercenia Harolda w zakończeniu swej powieści.

Z metafilmowego punktu widzenia rzecz wydaje się oczywiście znacznie prostsza: zarówno Harold, jak i Karen są bohaterami innej narracji, snutej przez filmowego autora, który zachowuje się jak nieco szalony trzecioosobowy narrator wszechwiedzący. O tym, że ów filmowy narrator wie znacznie więcej niż Karen i Harold razem wzięci, świadczy wiele ujęć – zwłaszcza tych przedstawiających (konsekwentnie już od początku filmu) postaci, które wezmą udział w finalnej scenie wypadku. Ojciec kupuje swojemu synowi na urodziny rower, czarnoskóra kobieta szuka pracy i zostaje wreszcie zatrudniona jako kierowca autobusu – epizody te nie są znane Haroldowi (z oczywistych względów), ale nie wie o nich także Karen, która przecież ciągle zмага się z zakończeniem swojej powieści, nie wiedząc, „jak zabić Harolda Cricka”. Rozwiązanie przychodzi do niej niespodziewanie podczas robienia zakupów, niczym długo oczekiwane objawienie. Wcześniej Karen nie planowała, że Harold zginie ratując chłopca, więc nie mogła przygotowywać się do takiego finału, wprowadzając na scenę swojej narracji postaci małego roweryzisty i kierowcy autobusu.

Karen próbuje być trzecioosobowym narratorem wszechwiedzącym, ale zawodzi. Mówiąc inaczej, jest takim trzecioosobowym narratorem wszechwiedzącym, na jakiego stać literaturę początku XXI wieku: słabym, opatrzonym ironicznym cudzysłowem, śmiesznym w swoim oderwaniu od rzeczywistości. Wierząc w to, że może nadal przemawiać ze swej wysokiej (i szczelnie zamkniętej) wieży, w której niczym w alchemicznym laboratorium stwarza światy całkowicie od niej zależne, Karen żyje iluzją. Ostatecznie bowiem tym, co przeszkadza jej w zachowaniu pozycji trzecioosobowego narratora wszechwiedzącego jest... rzeczywistość.

## Wielka rzeczywistość i małe rzeczy

Relacja rzeczywistości i literatury (czy też szerzej – rzeczywistości i sztuki) już od wielu lat stanowi istotny problem dla teoretyków

i filozofów. Wiąże się to oczywiście z podstawowym paradoksem, o którym wspomina Stefan Szymutko:

[...] okazuje się, że byt, mimo bliskości, zwykłości, potoczności, jest niedostępny: doświadczamy rzeczy, ale jakby poza rzeczami, jedynie w ich ujęciu lub pojęciu – nie możemy przedrzeć się przez „obraz” rzeczy do samych rzeczy; żyjemy tym „obrazem”, a nie rzeczywistością. Znamy więc „byt”, ale nie wiemy, nie możemy wiedzieć, co to jest byt [...] <sup>15</sup>.

Odrzucając koncepcję językowości (czy obrazowości) rzeczywistości, zakładając, że coś takiego jak rzeczywistość istnieje naprawdę, nie tylko w języku czy w obrazie, autor *Rzeczywistości jako zwątpienia w literaturze i literaturoznawstwie* podkreśla, że jedynie poprzez język i obraz możemy próbować się do niej zbliżyć. Rola literatury w tym procesie jest szczególna:

W grze z rzeczywistością, która jest niepowątpiewalna, nieuzasadnialna, istniejąca, jedyna, wszechobecna, prawdziwa i niewyraźna, literatura nieustannie doświadcza swej słabości. Więcej: na doświadczaniu słabości, rozpaczy ta gra polega. [...] Pozycja literatury jest inna niż filozofii, domeny umysłu, gdyż [...] literatura, wymagająca „nastawienia naturalnego”, jest bliższa zmysłowo dostępnej rzeczywistości. W czasach rozdzielania języka i rzeczywistości ta pozycja to przywilej, a zarazem szczególne zobowiązanie, ponieważ literaturze przypada rola mediatyzowania, osławiania tego rozdzielania [...]. To prawda, że literatura, choć bliższa zmysłowemu światu, również nie poradzi sobie z rozdzielaniem języka i rzeczywistości, lecz w niej może zdarzyć się to, co filozofia uważa za niemożliwe – cud, mimo iż tylko chwilowy, spotkania językowego z rzeczywistym w ulotnym rozbłysku sensu [...] <sup>16</sup>.

Jeśli literaturę można uznać za swego typu mediatora między językowym i rzeczywistym, to być może i film dałoby się opisać jako swoistego pośrednika między obrazowym a rzeczywistym. W czasach dominacji i niekontrolowanego rozprzestrzeniania się obrazów cyfrowych film równie mocno jak literatura doświadcza zwątpienia

<sup>15</sup> S. SZYMUŃKO: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 14.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 26–27.

w rzeczywistość, o którym wspomina Stefan Szymutko. Zwątpienie to bywa często wyjątkowo owocne, na co wskazuje chociażby cytowana wcześniej praca Deleuze'a. O sztuce postmodernistycznej mówi się często jako o sposobie prezentowania „rzeczywistości drugiego stopnia”, czyli już zapośredniczonej poprzez poszczególne obrazy, typy narracji, konwencje. Chociaż postmodernistom może się wydawać, że prawdziwa rzeczywistość jest czymś, do czego nie mamy już dostępu (bo mamy dostęp jedynie do sposobów mówienia o niej), ich filmy, paradoksalnie, pozwalają uznać się za wypowiedzi ocalające wiarę w taką właśnie niezapośredniczoną realność. Na tej zasadzie Jerzy Szyłak interpretuje *Dym Wayne'a Wanga*:

Film Wanga może być przykładem kina, które ocala wiarę w rzeczywistość, ale ocaleni będą tylko ci, którzy zechcą w tę rzeczywistość uwierzyć, ci, którzy zwolnią, przyjrzą się, zastanowią, przeżyją emocjonalnie kontakt ze światem. [...] Postrzegamy *Dym* jako film, który ocala wiarę w rzeczywistość, ponieważ jego głównym bohaterem jest wiara. Wiara w drugiego człowieka, wiara w możliwość poprawy własnego losu [...], wiara w to, że świat ma sens<sup>17</sup>.

Podobne wnioski można byłoby wysnuć z analizy *Przypadku Harolda Cricka*. Tak bowiem jak postmodernistyczny *Dym*, dzieło Forstera niesie następujące przesłanie: rzeczywistość, o której tak trudno jest mówić bez zapożyczania się w różnych dyskursach i konwencjach, jakiś sens jednak posiada, choć jest to sens „mały”, jednostkowy, taki, jaki w mniejszym lub większym stopniu sami postanowiliśmy jej nadać. I w tym chyba właśnie postmodernistycznym rozumieniu Michał Oleszczyk rozpatruje *Przypadek Harolda Cricka* jako „spełnioną utopię Richarda Rorty'ego”, w której „literatura staje się [...] nie tylko narzędziem samopoznania, ale i zbawienia”<sup>18</sup>.

Pora jednak wrócić do istotnego dla filmu Forstera „problemu z rzeczywistością”. A problem ten ma zarówno przeraźliwie nudny i przewidywalny Harold, jak i pisarka Karen. Świat, w którym żyje główny bohater filmu (i powieści), jest pozornie bardzo uporząd-

<sup>17</sup> J. SZYŁAK: *Kino i coś więcej...*, s. 24–25.

<sup>18</sup> Por. M. OLESZCZYK: *Przypadek Harolda Cricka...*, s. 23.

kowany. Harold pracuje jako urzędnik amerykańskiej skarbowki (jedna z najbardziej nienawidzonych grup zawodowych w Stanach, czego bohater jest jak najbardziej świadom), ale w gruncie rzeczy jest chyba niespełnionym matematykiem. Potrafi mnożyć w pamięci olbrzymie sumy, a do jego nawyków należy liczenie wszystkiego, począwszy od ruchów szczoteczki podczas porannego mycia zębów, na kafelkach w męskiej toalecie w budynku uniwersytetu skończywszy. Matematyczną manię Harolda Forster ukazuje w zabawny sposób, nakładając komputerowo na sfilmowaną rzeczywistość płaszczyznę wzorów z obliczeniami, obrazów cyfrowych liczników odmierzających sekundy wpływające do przyjazdu autobusu, którym urzędnik jeździ do pracy, czy tabellek podsumowujących ilość i rodzaj przedmiotów znajdujących się w danych punktach sterylnego i pozbawionego wyrazu mieszkania bohatera. Przypomina to trochę parodię znanego z trylogii *Matrix* zabiegu polegającego na ukazaniu rzeczywistości oczyma wybrańca – bohater tego filmu, Neo, widzi właściwą, liczbową istotę Matriksa (przedmioty i złowrodzy agenci, będący *de facto* programami napisanymi przez maszyny, przedstawiają się tu jako strugi zielonych liczb i wzorów).

Obsesja Harolda jest jednak całkiem bezsensowna. Bohater nie mógłby nawet zostać uznany za odpowiednik polskiego Adasia Miauczyńskiego, uparcie liczącego sekundy po zagotowaniu się wody w czajniku czy garstki płatków kukurydzianych spożywanych każdego ranka. W odróżnieniu bowiem od postaci z filmów Marka Koterskiego, Harold jest praktycznie wyprany z poczucia indywidualizmu i własnej podmiotowości. Wydaje się, że liczby wypełniają jego umysł tylko dlatego, że jest on całkowicie pusty, tak jak jego niezmiennie spokojne i pozbawione wyrazu oblicze. Harold liczy, ponieważ najwyraźniej nic innego nie przychodzi mu do głowy. Nie ma tu mowy o żadnej neurozie, jak w przypadku Miauczyńskiego; bohater filmu Forstera tylko wypełnia w ten sposób okropną próżnię, jaką stanowi jego niezrealizowana (jeszcze) podmiotowość. Być może zresztą to nieustanne liczenie daje mu iluzję panowania nad rzeczywistością. Jeśli coś jest uporządkowane na tyle, że daje się zmierzyć i liczbowo dookreślić, wydaje mu się całkowicie oswojone.



Oczywiście jest to złudzenie, na co zresztą wskazuje fakt, że za każdym razem, gdy coś idzie niezgodnie z planem, misterne wykresy i obliczenia dosłownie się rozpadają. Tak dzieje się w jednej z początkowych scen, kiedy Harold dobiega do autobusu, pozostawiając za sobą kalkulacje przebytych kroków i wyliczenia czasu potrzebnego na dotarcie do przystanku, które po jego zniknięciu po prostu rozsypują się i opadają z lekkim brzękiem na jezdnię. Narracja, której bohaterem się staje, prowadzi Harolda do zrozumienia, że nie panuje nad własnym losem i otaczającym go światem, mało tego, jego życie wewnętrzne w zasadzie nie istnieje.

W przypadku Karen sytuacja przedstawia się niemal odwrotnie: pisarka jest tak bardzo skupiona na swoim wewnętrznym świecie, na wizjach związanych z kolejną powieścią, że w zasadzie nie zauważa rozpościerającej się wokół niej rzeczywistości. Kulminacją nieracjonalności Karen jest scena, w której zdesperowana autorka, szukając inspiracji w szpitalu, atakuje salową, prosząc ją, by ta pokazała jej „miejsce, w której trzyma się ludzi, którzy nie dadzą rady, którzy umrą”. Kobieta rozmawiająca z Karen patrzy na nią tak, jakby podejrzewała, że ma do czynienia z osobą nie zrównoważoną psychicznie. W istocie częściowo tak jest – pisarka zatraciła poczucie rzeczywistości tak bardzo, że stała się jednostką całkowicie wyalienowaną. Gdziekolwiek się pojawia, wnosi jakieś uprzednie wyobrażenia na temat danego miejsca (w tym przypadku szpitala) i jest rozczarowana, gdy rzeczywistość nie dorasta do jej wizji. Z kolei jej kontakty z innymi ludźmi ograniczają się do robienia zakupów i utarczek z Penny Escher (Queen Latifah), asystentką narzuconą jej przez wydawnictwo. Owe utarczki bywają zresztą bardzo charakterystyczne: Karen na przykład próbuje się dowiedzieć, co Penny myśli o skakaniu z dachu wysokiego budynku jako o sposobie na popełnienie samobójstwa. Kiedy asystentka odpowiada, że nie myśli o takich rzeczach, poirytowana pisarka stwierdza, że wszyscy myślą o takich sprawach, a gdy Penny obstaje przy swoim, uznaje ją za nieużyteczną pomocnicę, skoro nie potrafi sobie nawet wyobrazić czegoś tak banalnego jak skok z dachu. Karen żyje w tak wielkim wyalienowaniu i tak bardzo skoncentrowana jest na własnych wizjach, że nie dopuszcza do siebie możliwości, iż ktoś inny może



mieć osobistą (a nie daną z góry przez trzecioosobowego wszechwiedzącego narratora!) opinię na jakiś temat. O ile Harold musi się nauczyć, że jest odpowiedzialny za własne „ja” nawet znacznie bardziej niż za wykonywaną mechanicznie pracę, o tyle pisarka zostaje skierowana przez rozwój akcji filmu na drogę zrozumienia, że rzeczywistość i zamieszkujący ją ludzie są równie ważni, jak zmyślane przez nią światy.

Stojąc twarzą twarz z Haroldem, który ostatecznie postanawia zaakceptować własną śmierć, Karen zaczyna rozumieć, że nie może pozbawić życia bohatera swojej narracji. Zdając sobie sprawę z tego, że powieść, zapowiadająca się jako arcydzieło, przez zmianę zakończenia straci na wartości, pisarka w ostatniej chwili pozwala Haroldowi przeżyć finalny wypadek. Jej końcowa wypowiedź jako narratora jest manifestacją wiary w rzeczywistość i w człowieka, którego największa siła tkwi w umiejętności nadawania (małych) sensów codziennym wydarzeniom:

Czasem, gdy zatracamy się w strachu i rozpacz, w rutynie i przemienności, w beznadziei i tragizmie, możemy podziękować Bogu za bawarskie ciasteczka. I na szczęście, kiedy nie ma żadnych ciasteczek, wciąż możemy znaleźć pokrzepienie w znajomej dłoni dotykającej naszej skóry albo w miłym i życzliwym geście, albo w subtelnej zachęcie, albo w pełnym miłości uścisku, albo w propozycji pocieszenia. Nie wspominając już o szpitalnych noszach, pływackich zatyczkach do nosa, niedojedzonym cieście duńskim, łagodnie wyznawanych sekretach [...] i może o okazjonalnym fragmencie beletrystyki. I musimy pamiętać, że wszystkie te rzeczy, te niuanse, anomalie, subtelności [...] istnieją w gruncie rzeczy ze znacznie większych i szlachetniejszych powodów. Są tutaj po to, by ratować nam życie. Wiem, że ten pomysł wydaje się dziwny. Ale wiem też, że to prawda.

Tym, co ratuje Haroldowi życie, jest jego zegarek, tamujący upływ krwi z jednej z aort. Drobiazg, fragment codzienności, któremu bohater nie poświęcał zbyt wiele uwagi, nagle okazuje się zdolny – oczywiście dzięki zabiegom narracyjnym Karen – do dokonania cudu. Zakończenie *Przypadku Harolda Cricka* jest apoteozą takiej właśnie codzienności, małych rzeczy i zdarzeń, które – może nie w tak spektakularny sposób i zwykle w znaczeniu raczej metafo-

rycznym – ratują nam życie. Nie bez znaczenia jest też pojawienie się w tej ostatniej wypowiedzi narratorskiego „ja”, sygnalizującego porzucenie przez Karen trzecioosobowej narracji wszechwiedzącej na rzecz pierwszoosobowej narracji personalnej, pozbawionej boskiego dystansu i z pewnością nieroszczącej sobie praw do opisanego całego świata, za to bardziej osobistej i dopuszczającej możliwość istnienia innych, równoprawnych punktów widzenia.

## Mały-wielki podmiot

Jakie miejsce zajmuje w *Przypadku Harolda Cricka* problem wyobraźni? Wbrew pozorom jest on nie tylko elementem składowym procesu tworzenia przez Karen opowieści o Haroldzie. Jak już wspominałam, Forster nie dąży bynajmniej do wpisania się w autorski model opowieści o pisarzach. Nie pokazuje, jak chociażby Alain Resnais w *Opatrzności*, tego wielkiego konglomeratu wspomnień, podświadomych pragnień i lęków, z którymi musi sobie poradzić autor snujący narrację. Nie interesują go też gry różnymi wariantami tej samej fabuły, jak Christoffera Boe w *Rekonstrukcji*. Wizja Karen jest tak sterylna i pozbawiona jakichkolwiek odniesień do jej biografii czy kompleksów, jak jej niemal puste mieszkanie. Kierując się rozsądkiem, doprawdy aż trudno uwierzyć, że osoba tak bardzo skoncentrowana na sobie i niedostrzegająca otaczających ją ludzi, potrafi napisać piękną powieść o tym, jak relacje z drugim człowiekiem (w tym przypadku Harolda z Aną Pascal) mogą wpłynąć na zmianę podejścia do własnego życia. Działania wyobraźni w *Przypadku Harolda Cricka* trzeba szukać głębiej niż na płaszczyźnie oczywistych konotacji literackich. Jak się okazuje, podobnie jak narracja, kategoria ta ma coś wspólnego z problemem podmiotowości.

Podstawowym problemem Harolda, choć przez długi czas nie zdaje on sobie z tego sprawy, jest to, że nie jest podmiotem. Nie może nim być, gdyż nie jest narratorem opowieści o samym sobie. Wydaje się jednak, że ów problem pojawił się na długo przed tym, jak bohater zaczął słyszeć głos Karen. Narracja snuta przez pisarkę jest tylko potwierdzeniem tego, że Harold nie kontroluje własnego

życia. Wszystko, co robi bohater, jest automatyczne i pozbawione refleksji. Harold nie tylko pozwala na to, by ktoś opowiadał o jego życiu, lecz także godzi się z tym, że o jego losach decydują proste konsekwencje banalnych faktów. Wykonuje swoją pracę, choć jej nie lubi i z przyzwyczajenia przestrzega absurdalnej rutyny dnia powszedniego. W całym swoim życiu zachowuje się jak przedmiot zrzucony z dużej wysokości, który zgodnie z prawem grawitacji jest ciągnięty w dół, ku ziemi. Podąża najkrótszą drogą – wzdłuż osi przechodzącej przez środek planety – po najmniejszej linii oporu. W porównaniu z bezbarwnym i nudnym Haroldem (w minimalistycznej kreacji Willa Ferrella), nawet jego zegarek, od początku narracji przedstawiany jako jeden z bohaterów, zdaje się obdarzony wielką głębią uczuć i myśli. Jest na przykład zdolny cieszyć się z rzeźkiego poranka. Dostrzega też Anę Pascal (Maggie Gyllenhaal), przechodzącą przez ulicę w chwili, gdy Harold oczywiście nie zwraca na nią uwagi. To właśnie Ana w narracji Karen jest przeciwieństwem Harolda. Młoda, urodziwa i energiczna właścicielka piekarni nie znosi rutyny i utartych schematów. Wystrój jej piekarni jest niemal bajkowy, a jej mieszkanie – w odróżnieniu od sprawiającej wrażenie wyjętej z katalogu IKEI kawalerki Harolda – emanuje wprost pozytywną energią. Ana nie boi się wygłaszać kontrowersyjnych opinii (odmawia zapłacenia części podatku, gdyż nie zgadza się z polityką państwa, co wyłuszcza dokładnie w liście do urzędu skarbowego rozpoczętego słowami „Droga Imperialistyczna Świnio”) i potrafi podążać za swymi marzeniami (rzuciła prawo, by spełnić się w wymarzonym zawodzie piekarza). Oprócz tego Ana posiada dar, który w konfrontacji ze sztywnym usposobieniem Harolda jest wprost bezcenny – otwartość na drugiego człowieka. To dlatego jej piekarnia przyciąga wszelkich możliwych ekscentryków i dlatego bohaterka jest w stanie dopatrzeć się prawdziwego człowieka pod skorupą, w której zamknął się Harold.

Literatura ostatecznie okazuje się dla Harolda, jak sugeruje Oleszczyk, drogą zbawienia, jednak nie tylko dlatego, że dzięki fabularnym zabiegom Karen bohater poznaje Anę i zakochuje się w niej, co staje się jedną z motywacji dla wprowadzenia zmian (w misterne obliczenia i wzory otaczające bohatera wkrada się niespodziewanie

słowo Ana). Literatura jest dla Harolda zbawieniem także dlatego, że uświadomienie sobie faktu bycia bohaterem czyjejs opowieści, po raz pierwszy, paradoksalnie, skłania go do refleksji nad sobą. Nie dzieje się to jednak od razu. W pierwszej chwili Harold po prostu stara się wrócić do normalności – pozbyć się głosu i złowróznej zapowiedzi własnej śmierci. W jednej z rozmów profesor Hilbert próbuje mu udowodnić, że życie jest czymś więcej niż tylko wykonywaniem nudnej pracy i szukaniem schronienia w bezpiecznej rutynie. Literaturoznawca wie bowiem, że desperacko walczący o przetrwanie Harold w gruncie rzeczy nigdy nie żył.

Pierwsze kroki stawiane przez Harolda na drodze do samopoznania są nieśmiałe: po tym jak w konsekwencji dość zabawnych zabiegów fabularnych Karen bohater musi się przeprowadzić na jakiś czas do swego kolegi z pracy, Dave'a (Tony Hale), coś zaczyna się w jego życiu zmieniać. Harold przypomina sobie o młodzieńczych marzeniach, zwłaszcza o gitarze, którą zawsze chciał kupić. Zarzuca bezsensowny w obliczu zbliżającej się śmierci świat rutyny. Nawiązuje przyjacielską relację z Dave'em i wreszcie zdobywa się na wielki krok – wyznaje uczucie uroczej Anie, od razu przełamując konwenans (zamiast tradycyjnego bukietu kwiatów przynosi jej kilka opakowań mąki, co wiąże się z pewnym żartem słownym: „I brought you flours” – mówi Harold – „Przyniosłem ci mąkę”, co brzmi tak samo, jak gdyby powiedział „I brought you flowers” – „Przyniosłem ci kwiaty”). Część z tych wydarzeń odbywa się za przyzwoleniem Karen, dla Harolda nie ma to jednak już większego znaczenia – po raz pierwszy bowiem zaczyna robić to, czego pragnie i staje się człowiekiem, którym w gruncie rzeczy zawsze chciał być. Uświadamia sobie przy tym, jak cenne bywa czasem świadome wyłamywanie się ze schematu: gdy po wyjątkowo ciężkim dniu kontroli Ana częstuje go ciasteczkami, Harold obraża ją, proponując, że zapłaci za smakołyki (aby wszystko było zgodne z regulaminem urzędu skarbowego) – po chwili refleksji jednak zaczyna rozumieć, że uroczą właścicielką piekarni po prostu próbowała być miła i dała mu wspólną szansę na obustronne przełamanie lodów.

Jednak pełnym podmiotem Harold stanie się dopiero później, gdy – zapoznawszy się ze szkicem zakończenia powieści Karen –

podejmie decyzję o jego zaakceptowaniu. W geście Harolda nie ma niczego bohaterskiego, jest w nim za to poczucie odpowiedzialności za własny los i gotowość do pogodzenia się z biegiem przyszłych wydarzeń. W odróżnieniu od całego swego życia sprzed dnia, w którym zaczął słyszeć głos Karen, Harold po raz pierwszy świadomie przyjmuje to, co ma go spotkać. Nie jest już przedmiotem poruszającym się po najmniejszej linii oporu, bezrefleksyjnie przyjmującym to, co przyniesie kolejny, raczej przewidywalny, dzień.

Owa przemiana Harolda z papierowej postaci w pełnowymiarowy podmiot wydarzeń zaczyna się być może od refleksji, która do tej pory raczej rzadko gościła w jego głowie – bohater uświadamia sobie, że mógłby być kimś innym, lepszym, bardziej interesującym i samodzielny. Harold przestaje żyć w świecie precyzyjnych obliczeń – zaczyna wprowadzać do wielkiego wzoru rzeczywistości pewne zmienne. Innymi słowy, uruchamia własną wyobraźnię, do tej pory konsekwentnie tłumioną (jak wyobrażenie o falach oceanu rodzące się pod wpływem dźwięku wkładanych do szuflady teczek z dokumentami, o czym wspomina jeden z fragmentów narracji Karen). To wyobrażenia – zamknięta do tej pory przestrzeń marzeń, ale i świadomość tego, kim mógłby się stać, gdyby spróbował – jest ukrytym motorem przemiany Harolda i siłą, która pozwala mu stać się kimś niezależnym od Karen. Pytana przez profesora Hilberta o powody zmiany zakończenia swojej powieści, pisarka stwierdza, że jej książka miała opowiadać o człowieku, który nie wie, że wkrótce umrze i umiera. I zaraz dodaje: „Jeśli jednak ten człowiek wie, że wkrótce umrze i umiera mimo wszystko, umiera z własnej woli, wiedząc, że mógł to powstrzymać... To czy nie jest to ten typ człowieka, którego chce się zachować przy życiu?”. Harold nie jest już w oczach Karen tylko powieściową postacią. Jest pełnoprawnym podmiotem, którego istnienia nie można ot tak unicestwić.

Karen z kolei – na zasadzie podobnej do tej, którą widzieliśmy w *Marzycielu* – utrwala swoją podmiotowość poprzez otwarcie się na świat wokół. Egoistyczny indywidualizm i narcystyczna wyobrażenia nie są bowiem satysfakcjonujące. Trzeba, zgodnie z myślą Taylora, wyjść poza ramy własnego ego i nawiązać dialog – tak jak robi to Karen, najpierw wysłuchując racji Harolda, a potem

odwiedzając profesora Hilberta, na którego listy do tej pory nie odpowiadała.

Wyobraźnia jest niezbywalnym elementem w konstituowaniu się poczucia podmiotowości. Oczywiście mowa tu o podmiocie w pewien sposób pomniejszonym, przynajmniej w porównaniu z jego wersją modernistyczną. O podmiocie świadomym swoich ograniczeń i kruchości składających się nań małych narracji. Mimo wszystko jednak o podmiocie w jakiś sposób wielkim, bo utrwalającym samego siebie bez wsparcia wielkich narracji i w obliczu relatywizmu wszelkich hierarchii wartości. O podmiocie odpowiedzialnym i samoświadomym.

Adaś Miauczyński pytał w jednym z filmów Marka Koterskiego: „Kto mi pisze to życie?”. Odpowiedź jest prosta: ponieważ nie potrafimy racjonalnie udowodnić istnienia jakiegoś odgórnego narratora (możemy co najwyżej w jego istnienie wierzyć), musimy uznać, że to my jesteśmy narratorami opowieści o nas samych. Co oczywiście wiąże się z wielką odpowiedzialnością nie tylko wobec siebie, lecz także wobec innych – aby nasze prywatne narracje nie dążyły do unieważnienia cudzych. W zakończeniu filmu Forstera Harold, akceptując zakończenie napisane przez Karen, staje się współnarratorem opowieści o własnym życiu i śmierci. I na tym chyba – przynajmniej w świetle współczesnej filozofii – polega osiąganie poczucia podmiotowości: na świadomości współtworzenia opowieści składających się na naszą tożsamość.



## W stronę nieba – *Czekając na wyrok, Chłopiec z latawcem*

Z pewnej perspektywy łatwo zauważyć, że zdecydowanie więcej łączy ostatni z dotychczas nakręconych przez Forstera filmów, *Machine Gun Preacher* (2011) oraz poprzedzającego go o cztery lata *Chłopca z latawcem*, z pierwszymi dokonaniem fabularnymi reżysera niż z *Marzycielem* czy *Przypadkiem Harolda Cricka*. Oczywiście, bohaterem *Chłopca z latawcem*, tak jak i dwóch (trzech, wliczając *Zostań*) poprzednich dzieł, jest artysta. Jednakże akcent położony na psychologiczne relacje, ukazane dodatkowo w bardzo konkretnym i dookreślonym kontekście społeczno-historycznym, skłania do rozpatrywania opowieści o afgańskim pisarzu przede wszystkim w nawiązaniu do *Czekając na wyrok*.

Nie zmienia to oczywiście faktu, że *Chłopca z latawcem* można zaliczyć do literackiego bloku w twórczości Forstera, o czym wspomniałam w poprzednim rozdziale. Wszak film ten jest nie tylko opowieścią o pisarzu; jest także adaptacją bestsellerowej powieści Khaleda Hosseiniego pod tym samym tytułem. Adaptacją, warto dodać, podejmującą dialog z literackim oryginałem, o czym będzie w tym rozdziale jeszcze mowa. Ponieważ jednak z perspektywy problematyki wyobraźni bliżej temu dziełu do *Czekając na wyrok*, warto te filmy ze sobą zestawiać.

## Utajone przewinienia

Już w swoim niskobudżetowym pełnometrażowym debiucie, *Everything Put Together* (2000; film nie był dystrybuowany w Polsce), Marc Forster dał wyraz temu, że najbliższa jest mu tematyka relacji międzyludzkich, zwłaszcza w sytuacjach ekstremalnych, dramatycznych, takich na przykład jak śmierć dziecka. W *Czekając na*



wyrok główni bohaterowie – Leticia Musgrove (Halle Berry) i Hank Grotowski (Billy Bob Thornton) – tracą swoich synów: Sonny Grotowski (Heath Ledger) popełnia samobójstwo, z kolei Tyrell Musgrove (Coronji Calhoun) ginie w wyniku potrącenia przez samochód. W nieco podobnej sytuacji znajduje się bohaterka *Everything Put Together*, Angie (Radha Mitchell), której synek umiera tuż po urodzeniu na skutek syndromu tzw. nagłej śmierci łóżeczkowej. Traumatyczne wydarzenia stają się też udziałem dziecięcych bohaterów *Chłopca z latawcem*: Amir (Zekeria Ebrahimi), w wieku dwunastu lat jest świadkiem gwałtu dokonanego na swym przyjacielu, Hassanie (Ahmad Khan Mahmidzada). Powracając po latach pobytu w Ameryce do Kabulu, bohater dowiaduje się, że syn dawnego przyjaciela jest wykorzystywany seksualnie przez jednego z talibów, jak się okazuje, tego samego, który niegdyś skrzywdził Hassana. O ile dwa wcześniejsze filmy opowiadały o rodzicach tracących dzieci, o tyle *Chłopiec z latawcem* przynosi opowieści o dzieciach wychowujących się bez (lub tracących) rodziców: Amir i Hassan nie mają matek, Sohrab (Ali Dinesh), syn Hassana, wcześniej zostaje sierotą, dorosły Amir (Wali Razagi) obserwuje przedwczesną śmierć swego chorego na raka ojca. Tematykę przerwanych (i rekonstruowanych) więzi rodzinnych zdaje się w pewien sposób kontynuować *Machine Gun Preacher*, w którym Forster opowiada opartą na faktach historię Sama Childersa (Gerard Butler), angażującego się w wyniku duchowej przemiany w udzielanie pomocy osieroconym podczas wojny sudańskim dzieciom.

W każdym z czterech filmów pojawia się też motyw winy i konieczności poniesienia związanej z nią odpowiedzialności. W przypadku *Everything Put Together* jest to zresztą wina urojona. Pograżona w rozpacz Angie szuka odpowiedzialnych za swoją tragedię: zleca dodatkową sekcję zwłok zmarłego synka, podejrzewając, że doszło do jakiegoś zaniedbania ze strony lekarza, podświadomie (niezwykle sugestywne sekwencje oniryczne) winą za śmierć Gabriela obciąża samą siebie, pamiętając, że nie dała wiary pojawiającym się przed porodem złym przeczuciom. W swoim debiutanckim filmie, odróżniającym się pod wieloma względami, przede wszystkim estetycznym (wyraźne dążenie do paradokumentalizmu), od

późniejszych produkcji, Forster koncentruje się przede wszystkim na przezwyciężaniu traumy: Angie musi się nauczyć żyć na nowo ze świadomością tragedii, jaka ją spotkała. Co więcej, musi poradzić sobie z tą sytuacją sama, jedynie przy cichym wsparciu kochającego ją męża. Forster z niezwykłą bezpośredniością pokazuje osamotnienie Angie, opuszczonej nagle przez wszystkie swoje przyjaciółki – szczęśliwe matki, które zrywają kontakt z pogrążoną w niemożliwej do wysłowienia rozpacz kobiety. Społeczny ostracyzm, jaki staje się zupełnie niezasłużenie udziałem bohaterki filmu, jest tym bardziej przerażający, że nie wynika z braku dobrej woli. Raczej z braku, *nomen omen*, wyobraźni: szczęśliwe przyjaciółki Angie nie mogą sobie wyobrazić, przez co przechodzi młoda kobieta, w związku z czym nie potrafią się również ustosunkować do jej tragedii. Brak empatii, tego szczególnego rodzaju wyobraźni emocjonalnej, który pozwała nam zrozumieć przeżycia i potrzeby drugiej osoby, staje się przyczyną osamotnienia bohaterki. Przeczuwając, że doświadczenia Angie wykraczają całkowicie ponad to, co jest im znane, jej przyjaciółki po prostu – dla własnego komfortu psychicznego i zachowania radosnego *status quo* – wykluczają ją ze swego środowiska. Może zresztą kryje się w ich zachowaniu jakaś szczypta lęku: będąc spełnionym matkami, kobiety obawiają się jakiegokolwiek partycypowania w rozpacz Angie.

W *Czekając na wyrok, Chłopcu z latawcem* i *Machine Gun Preacher* sytuacja wygląda inaczej. Relacje psychologiczne pojawiających się w nich postaci są związane z autentyczną i niosącą poważne konsekwencje winą: Hank Grotowski zaczyna rozumieć, że to on (przynajmniej po części) doprowadził własnego syna do rozpacz, której efektem było samobójstwo; Leticia obwinia się za śmierć Tyrella (gdyby posłuchała męża i oddała samochód do naprawy, nie musiałaby chodzić do pracy pieszo, a jej syn nie byłby narażony na niebezpieczeństwo podczas spacerowania poboczem jezdni); Amir wie, że postąpił podle w stosunku do Hassana, a po latach zdaje sobie sprawę, że sam był mimowolną ofiarą błędów popełnionych przez swego na pozór tak doskonałego ojca; wreszcie Sam Childers zaczyna rozumieć istotę destrukcyjnego wpływu, jaki na niego oraz na jego otoczenie wywiera prowadzony przezeń tryb życia kryminalisty

uwikłanego w handel narkotykami. Co więcej, ciężar grzechów jest dla bohaterów tym bardziej nieznośny, że nie mogą go z nikim dzielić. W przypadku Sama dochodzi co prawda do głębokiej przemiany na tle religijnym, umożliwiającej mu duchowe oczyszczenie, jednak na ogół popełnione przez postaci z dzieł Forstera winy są głęboko skrywane. W jednym z fragmentów *Chłopca z latawcem*, nieuwzględnionym przez Forstera w jego adaptacji, Amir tylko raz zdobywa się na przyznanie się do winy, ale wypowiada swoje słowa w pokoju pełnym śpiących ludzi, nikt go więc nie słyszy. W podobny sposób ciężar utajonej winy odczuwa Hank. Nikt nie oskarża go o spowodowanie śmierci syna. Nawet jego własny ojciec, Buck (Peter Boyle), jedyny świadek kłótni, pod koniec której chłopak się zastrzelił, całkowicie obciąża winą Sonny'ego, o którym mówi, że po prostu „był słaby”. Hank podświadomie pragnie jednak, by ktoś dowiedział się o tym, że to jego chłód i brak zrozumienia doprowadziły jego syna do rozpaczki. Częściową ulgę bohater odczuwa dopiero wtedy, gdy wyznaje niektóre ze swych win Leticii.

Jest jednak jeszcze coś, co dodatkowo obciąża sumienia bohaterów filmów Forstera. Przez długi czas nie wiedzą oni, jak odkupić własne winy. „Najszcześliwszymi” ze zbrodniarzy wydają się Sam Childers, któremu w odnalezieniu siebie pomagają doświadczenia o religijnym charakterze oraz – paradoksalnie – Lawrence Musgrove (Sean Combs), mąż Leticii, skazany na śmierć za popełnione morderstwo. Lawrence wie, że zrobił coś potwornego i jest przekonany, że poniesie zasłużoną karę. Dlatego godzi się na swoją śmierć z pokorą i spokojem, wyjąwszy oczywiście naturalny i instynktowny lęk, jakiemu daje wyraz w ostatnich chwilach przed egzekucją.

Co istotne, problem winy pojawia się często w twórczości Forstera w kontekście relacji rodzinnych. Warto zwrócić uwagę, że echo tego wątku wybrzmiewa także w *Marzycielu*, w którym James wspomina swoją niezbyt dobrą relację z matką (w której oczach pozostawał w cieniu Davida) oraz w *Zostań* (Henry czuje się winny śmierci rodziców). Nawet w *Everything Put Together* pojawia się motyw zaburzonych relacji rodzicielskich – wiecznie nieobecna i zabiegana matka Angie wydaje się bardziej zainteresowana własną karierą niż losami

córki. O ile bohaterom Forstera udaje się – tak jak Samowi z *Machine Gun Preacher* – od czasu do czasu wejść w szczęśliwe związki partnerskie lub małżeńskie, o tyle jako rodzice nie spisują się zbyt dobrze. Najlepiej z obowiązkami rodzicielskimi radzi sobie Sylvia z *Marzyciela*, ale i ona nie jest bez winy – nie zdaje sobie na przykład sprawy z tego, że próby oszukania starszych synów co do stanu własnego zdrowia ranią młodych ludzi, zwłaszcza Petera i dorastającego George’a. Spostrzeżenie to mogłoby się stać przyczynkiem do psychoanalitycznej interpretacji twórczości Forstera, co jednak miałyby się z celem niniejszej pracy. Z perspektywy poruszanych tu zagadnień o wiele bardziej znaczące niż pozafilmowe źródła tego motywu są bowiem jego fabularne konsekwencje oraz jego związki z problemem wyobraźni.

W *Chłopcu z latawcem* i *Czekając na wyrok* mamy do czynienia z wątkiem, który Marek Koterski określił w jednym ze swych filmów mianem (negatywnie oczywiście pojmowanej) sztafety pokoleń. W obu omawianych dziełach pojawia się taki oto problem: rodzic nie potrafi nawiązać pozytywnej relacji z dzieckiem, nie umie go zrozumieć, co rodzi cierpienie. Czasem, tak jak w *Czekając na wyrok*, sytuacja ta jest – przynajmniej po części – wynikiem tego, że bohater w dzieciństwie stał się ofiarą błędów własnych rodziców. Hank Grotowski jest surowy dla wrażliwego Sonny’ego, nieustannie próbuje dostrzec w nim cień samego siebie. Sonny idzie w ślady ojca, pracuje w zakładzie karnym, więc Hank oczekuje, że chłopak wykaże się hartem ducha podobnym do tego, jaki sam posiada. Bohater nie zauważa, że jego syn ma najwyraźniej bardzo poważne problemy emocjonalne i egzystencjalne. Nie rozumie też, że chłopak wyznaje inne niż on wartości, na przykład przyjaźni się z dziećmi czarnych sąsiadów. Nawet wtedy, kiedy Hank rozmawia z Sonnym (w pracy czy w barze), przypomina to bardziej wydawanie instrukcji niż otwarcie się na dialog. Jednakże zachowanie mężczyzny ma swoje źródło w atmosferze domu, w którym dorastał. To Buck, ojciec Hanka, narzucił mu pewne poglądy, stworzył go na swój obraz i podobieństwo. Hank nie jest bowiem w gruncie rzeczy rasistą. Wypędza ze swego podwórka czarne dzieci raczej dlatego, że Buck sugeruje mu takie rozwiązanie, niż dlatego, że szczerze wierzy w nierówność rasową. W swojej

relacji z Sonnym bohater nieświadomie powtarza błędy wychowawcze własnego ojca. Problem w tym, że Sonny nie jest tak elastyczny i podatny na wpływ jak Hank. Wrażliwość młodego mężczyzny jest inna niż drażliwość ojca i dziadka, jest też niemożliwa do przezwyciężenia, a fakt, iż nie znajduje ona zrozumienia w oczach najbliższych osób, prowadzić musi bohatera do skrajnej rozpacz.

Podobnie jest z Amirem. Jego ojciec, Baba (Homayoun Ershadi), pragnie w nim zobaczyć samego siebie. Kiedy okazuje się, że Amir nie jest ani tak odważny, ani tak silny jak on sam, mężczyzna daje wyraz swojemu rozczarowaniu, chwając równocześnie Hassana, syna swego służącego, obdarzonego odwagą, dzielnego małego Hazare. Podstuchana przypadkowo przez Amira rozmowa między Babą a przyjacielem domu, Rahimem Chanem (Shaun Toub), nasuwa młodemu bohaterowi myśl, że jego ojciec bardziej kocha Hassana niż jego. Umieszczając tę scenę na początku filmu, Forster sugeruje, że zło pojawiło się w relacji obu chłopców na długo przed tym, jak Amir był świadkiem gwałtu dokonanego przez Assefa (Elham Ehsas) na Hassanie. Pojawiło się w dniu, w którym Amir poczuł, że Hassan, znajdujący się na niższym szczeblu społecznym, biedny i skazany na bycie służącym do końca swego życia, otrzymuje coś, czego on sam został pozbawiony: szczególny rodzaj sympatii, jakim darzą synów ojcowie dostrzegający w swych pociechach cechy, które cenią w sobie.

W książce *Kłamstwo romantyczne i prawda powieściowa* René Girard przedstawia koncepcję trójkąta mimetycznego, zwanego też trójkątem pożądania. Chodzi tu o pewną konstrukcję przewijającą się przez szereg utworów literackich. Składają się nań trzy elementy, wierzchołki wzmiankowanego trójkąta: podmiot, przedmiot i pośrednik. Mówiąc krótko, podmiot, czyli bohater narracji, pragnie czegoś (przedmiotu), co posiada albo może wkrótce osiąść pośrednik. Linia łącząca podmiot z przedmiotem (czy to materialnym, czy abstrakcyjnym), nie jest jednak, jak zauważa Girard, najistotniejsza:

Ponad nią znajduje się pośrednik, który promieniuje jednocześnie w stronę podmiotu i przedmiotu. [...] Przy każdej nowej przygodzie [tego

samego podmiotu – przyp. M.K.P.] przedmiot ulega zmianie, ale trójkąt pozostaje<sup>1</sup>.

Wynika stąd, że dla podmiotu problematyczny jest nie tyle sam obiekt pożądania, co stojący na drodze do jego zdobycia pośrednik. Sytuacja przedstawiona w *Chłopcu z latawcem* ma wiele wspólnego z klasycznym Girardowskim trójkątem mimetycznym. Podmiotem jest tu oczywiście Amir, pośrednikiem natomiast Hassan. Pierwszym przedmiotem, który – jak wydaje się Amirowi – posiada Hassan, jest sympatia Baby. Ale w tej sytuacji nie dochodzi jeszcze do większych problemów. W pewnej chwili wydaje się nawet, że Amir może zająć należne miejsce w ojcowskim sercu. Szansę taką daje mu konkurs w puszczaniu latawców, w którym Baba sam niegdyś triumfował. Początkowo wszystko idzie zgodnie z planem – Amir wygrywa turniej, zdobywając uznanie Baby. Wówczas jednak dochodzi do tragedii: Hassan zostaje zgwałcony przez Assefa. Amir z ukrycia obserwuje całe wydarzenie i nie reaguje. Co więcej, Amir wie, że Hassan mógłby uniknąć cierpienia, gdyby tylko odstąpił na chwilę od swoich zasad i oddał Assefowi ostatni strącony latawiec, trofeum należące do Amira.

W tym momencie dochodzi do zmiany przedmiotu w trójkącie mimetycznym: nie jest nim już (odzyskana przecież) sympatia Baby, ale swoiście pojęta prawość. Hassan, choć za swą wierność płaci ogromną cenę, dotrzymuje słowa i nie zawodzi swego przyjaciela. Amir natomiast ponosi moralną klęskę: nie pomaga Hassanowi, nikomu nie wyznaje prawdy o tym, co się stało. Amir wie, że postąpił niegodnie i dlatego najpierw odsuwa się od Hassana, a potem próbuje zmusić go do odebrania należnego zadośćuczynienia. Mówiąc krótko, chłopiec chce sprowokować swojego przyjaciela (pragnie wszcząć bójkę), by ten ukarał go za jego niegodziwość. Hassan jednak nie daje się wciągnąć w taki układ, nie chce postąpić niegodnie w stosunku do Amira. Nie mogąc znieść ciągłej łagodności i wierności Hassana, zaś w gruncie rzeczy zazdroszcząc mu prawości i czystego sumienia, Amir montuje prostą, ale skuteczną intrygę: oskarża

---

<sup>1</sup> R. GIRARD: *Kłamstwo romantyczne i prawda powieściowa*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001, s. 8.



małego Hazarę o kradzież kilku swoich urodzinowych prezentów. Hassan przyznaje się do przestępstwa, którego nie popełnił i mimo że Baba zamierza mu wybaczyć, wyjeżdża z Kabulu wraz z Alim, swoim ojcem.

Pośrednik znika z pola widzenia, co nie oznacza, że trójkąt pożądania przestaje istnieć. Pamięć Amira nieustannie bowiem powraca do dawnych wydarzeń, a dorastający chłopak zaczyna rozumieć, że za czystość sumienia, jaką zachował Hassan, warto było oddać bardzo wiele. Wreszcie bohater dostaje szansę, aby móc się zrehabilitować: wraca po latach do Kabulu, by odnaleźć Sohraba, syna Hassana. W chwili, w której dochodzi do konfrontacji między nim a Assefem, okrutnie bity przez dawnego wroga Amir odzyskuje wolność i prawość. Wierność i niezawinione cierpienie Hassana równoważy nareszcie swoją wiernością i swoim cierpieniem.

Sytuacja przedstawiona w *Chłopcu z latawcem* ma oczywiście także kilka cech, które z punktu widzenia koncepcji Girarda są raczej nietypowe. Chociaż dochodzi tu do tzw. pośrednictwa wewnętrznego, czyli sytuacji, w której dystans między podmiotem i pośrednikiem jest stosunkowo niewielki, funkcjonują oni bowiem na tej samej płaszczyźnie rzeczywistości<sup>2</sup>, nie pojawia się tutaj klasyczny obustronny resentyment. Amir zazdrości Hassanowi, chwilami nawet go nienawidzi, ale Hassan nie odwzajemnia tych negatywnych emocji. Do końca swych dni żywi sympatię do dawnego przyjaciela, czego najlepszym dowodem jest list, który przekazuje Amirowi przez Rahima Chana. Kiedy Amir po latach wraca do Kabulu, znajduje wreszcie sposób na wyjście z zabójczego trójkąta, w którym Hassan, choć już martwy, nadal funkcjonuje jako pośrednik. Unieważnić trójkąt pożądania można bowiem nie poprzez zdobycie upragnionego przedmiotu, lecz poprzez uznanie, że pośrednik jest równorzędnym podmiotem.

Wedle Girarda siłą napędzającą trójkąt pożądania jest wyobrażenia:

---

<sup>2</sup> Przeciwnieństwem takiej sytuacji jest pośrednictwo zewnętrzne, w którym podmiot i pośrednik, jak na przykład w *Don Kichocie*, nie spotykają się na tej samej płaszczyźnie rzeczywistości. Por. ibidem, s. 14.

Jeśli wierzyć romantykom i neoromantykom, skutki coraz większego triumfu wyobraźni mogą być jedynie korzystne. Jednak oddalanie się od rzeczywistości idzie w parze z zaostrozaniem się rywalizacji, którą podsyca pragnienie<sup>3</sup>.

Innymi słowy, im więcej wyobraźni, tym większa skłonność do popadania – nie tylko w literaturze, lecz także w życiu – w pułapkę trójkąta mimetycznego, w pogoń za pragnieniem wzmacnianym przez chęć rywalizacji (ktoś ma lub pragnie czegoś, co ja chcę mieć tylko dla siebie). Amir jako początkujący pisarz wyobraźni ma sporo. I czasem prowadzi go ona na manowce. W powieści Hosseiniego Amir najpierw wyobraża sobie, jak wspaniałe będzie życie jego i Baby po wygraniu turnieju. Potem, już po wyjeździe do Ameryki, wyobraża sobie często, co by się stało, gdyby nie zawiódł Hassana, gdyby mały Hazara wyjechał wraz z nim i jego ojcem z Afganistanu. Wyobrażenia jest podstawowym problemem w trójkącie pożądania. Paradoksalnie jednak, również ona może prowadzić do wyjścia z pułapki. Kiedy Rahim Chan mówi Amirowi, że Hassan był jego przyrodnim bratem, dlatego musi udzielić bratankowi pomocy, dodaje natychmiast: „Jesteś gawędziarzem, opowiadasz historie. Jakaś część ciebie zawsze znała tę historię”.

Amir jest pisarzem. Jego wyobrażenia potrafi dopisać dalszy ciąg opowieści, która stała się jego udziałem. Potrafi nawet wypełnić luki, miejsca, w których pozostały jakieś niedopowiedzenia. Potrafi też przedstawić obraz tego, jak będzie wyglądało jego życie, jeśli nie wykorzysta tej jednej szansy na – jak to ujął Rahim Chan – „stanie się znów dobrym”. I to taka właśnie działająca z ukrycia wyobrażenia każe Amirowi dokończyć opowieść, wyrównać rachunek win i zacząć nową historię.

## Utajone obrazy

Światami przedstawionymi w *Czekając na wyrok* oraz w *Chłopcu z latawcem* rządzi prawo swoistej symetrii. Tomasz Jopkiewicz zwracał

<sup>3</sup> Ibidem, s. 91.



uwagę na analogiczność zachowań Lawrence’a Musgrove’a i Hanka Grotowskiego w obliczu śmierci (w tym drugim przypadku – śmierci i pogrzebu syna), równocześnie zauważając, że „tematem *Monster’s Ball*: Czekając na wyrok jest przenikanie się dwóch, wydawałoby się, nieprzenikalnych światów i mentalności, które – jak się okazuje – mają szansę na porozumienie”<sup>4</sup>. Autor ma na myśli rasowe podziały, wciąż istotne na amerykańskim Południu, gdzie rozgrywa się akcja filmu. Na podobnej nieco zasadzie Jan Olszewski interpretuje *Chłopca z latawcem* z jednej strony jako obraz nierówności społecznej dzielącej Hazarów i Pasztunów, a z drugiej – jako wizję zderzenia dwóch cywilizacji, afgańskiej i amerykańskiej<sup>5</sup>. Oczywiście, pewne tropy w obu filmach sprzyjają tego typu społeczno-polityczno-kulturowym interpretacjom. Wydaje się jednak, że kwestia (anty)rasizmu czy społecznych barier nie jest dla Forstera najbardziej istotna, choć rzecz jasna współtworzy tło wydarzeń przedstawionych w jego filmach i służy charakterystyce postaci, na przykład Bucka, ojca Hanka, czy złowrogiego Assefa, prześladowcy Hassana i jego syna.

Co więcej, doszukiwanie się tego typu treści w dziełach reżysera prowadzi wręcz do nieporozumień interpretacyjnych. Olszewski stwierdza na przykład, że wizja zaprezentowana w filmie Forstera jest zdecydowanie mniej optymistyczna od tej zawartej na kartach powieści Khaleda Hosseiniego. Autor recenzji myli się co do tego, jakoby Hosseini (w odróżnieniu od Forstera) nie pokazywał – symbolicznego zdaniem Olszewskiego – wykorzystywania przez Afgańczyków w walce na latawce z naiwnymi Amerykanami specjalnego typu wzmocnionego sznurka<sup>6</sup>. Hosseini wspomina o tym fakcie tak samo jak Forster, tyle że w inny sposób, mniej bezpośrednio: kiedy Amir kupuje latawiec dla Sohraba, przesuwa najpierw sznurek między palcami i uśmiecha się na widok pojawiającej się krwi. Dla czytelnika, który wcześniej poznał technikę sporządzania latawców, jest to informacja, że ów sznurek musi być pokryty warstwą szkła lub krzemienia. Nie można więc stwierdzić, że scena z filmu For-

<sup>4</sup> T. JOPKIEWICZ: *Ojcowie i synowie*. „Kino” 2002, nr 6, s. 45.

<sup>5</sup> Por. J. OLSZEWSKI: *Chłopiec z latawcem*. „Kino” 2008, nr 2, s. 74–75.

<sup>6</sup> Por. ibidem, s. 75.

stera ma służyć zanegowaniu charakterystycznego dla Hosseiniego optymizmu w kwestii międzykulturowego dialogu. Wydaje się, że ani autor powieści nie jest tak naiwny, ani twórca adaptacji filmowej tak sceptycznie nastawiony do literackiego pierwowzoru, jak twierdzi krytyk.

Z nieco podobnym problemem interpretacyjnym spotykamy się w *Czekając na wyrok*. Oczywiście, zagadnienie rasizmu i nieustannego (często konfliktowego) zderzania się świata czarnych ze światem białych pobrzmiewa w wielu scenach (na przykład tych ukazujących relacje rodziny Hanka z czarnymi sąsiadami czy w przekonaniu Leticii, że policja nie będzie zbyt gorliwie szukać winnego śmierci jej syna, bo to „przecież czarny chłopak”). Jednakże kwestii tej Forster nie poświęca więcej miejsca. Wbrew temu, o czym mogą świadczyć niektóre analizy i recenzje, reżyser *Marzyciela* nie zdradza społecznej pasji. Interesują go przede wszystkim relacje łączące ludzi wpisanych w bardzo konkretne środowisko – z czego może płyną owe nieporozumienia interpretacyjne.

*Czekając na wyrok* nie jest więc traktatem o trudnych kontaktach między światem białych i światem czarnych, a *Chłopiec z latawcem* zakamuflowanym eposem o zderzeniu dwóch cywilizacji i potencjalnych konsekwencjach tego faktu. Oba filmy są za to w pewien sposób przypowieściami o popełnionej winie i jej zadośćuczynieniu, o uczeniu się życia w obliczu tragedii i pogłębianiu własnej samoświadomości. I jak to zwykle w parabolach bywa, łatwo jest znaleźć w obu dziełach istotne symetrie, na co zwraca uwagę Jopkiewicz w przypadku *Czekając na wyrok*. W filmie tym regułą symetrii podlega zresztą już sam montaż, w którym pewne sekwencje budowane są na określonych podobieństwach: na przykład sceny przedstawiające strażników przygotowujących się do przeprowadzenia egzekucji przeplatane są scenami osobistych przygotowań Lawrence’a, pakującego swoje rzeczy w oczekiwaniu na śmierć.

Warto jednak pamiętać, że w matematyce symetria jest szczególnym przekształceniem. Pomijając rozmaite jej rodzaje, trzeba zauważyć, że najczęściej polega ona na tym, że dana figura zostaje odbita względem na przykład punktu lub osi, w czego efekcie odległości między poszczególnymi punktami obydwu figur pozostają takie same,

jednak nowo powstała figura sprawia wrażenie odwróconej, tak jak to się dzieje w przypadku zwierciadlanego odbicia. Mówiąc o symetrii w dziełach Forstera, mam więc na myśli nie tylko powtarzanie tych samych lub podobnych wątków w różnych częściach filmu, lecz także fakt, że często korespondują one ze sobą na zasadzie pewnego odwrócenia, lustrzanego odbicia. Najlepszym przykładem jest chyba zestawienie dwóch relacji ojcowsko-synowskich w obrębie *Czekając na wyrok*. Z jednej strony obserwujemy Hanka, który w ogóle nie rozumie (nawet nie stara się zrozumieć) swego syna Sonny'ego, oczekując jedynie, że ten pójdzie w jego ślady. Z drugiej – widzimy ostatnie spotkanie Lawrence'a Musgrove'a z jego synem, Tyrellem, w którego trakcie skazaniec mówi: „Nie jesteś mną. Jesteś wszystkim tym, co we mnie było dobre”. A przecież to właśnie w braku umiejętności powiedzenia swemu dziecku „wiem, że nie jesteś mną” czaić się będą powody tragedii, jaka wkrótce spotka Hanka.

Co ciekawe, motyw zwierciadła i odbicia jest istotny dla obu filmów. W *Chłopcu z latawcem* dwunastoletni Amir jest kilkakrotnie pokazywany w trakcie pisania opowiadań. Chłopiec siedzi wówczas przy swoim biurku, ustawionym zaraz przy oknie. Szybą pełni w tych scenach podwójną rolę: z jednej strony umożliwia chłopcu obserwowanie z dystansu Hassana i jego ojca, z drugiej – nabiera znaczenia zwierciadła, często bowiem, zwłaszcza wieczorem i nocą, Amir widzi w niej swoje zamglone i niewyraźne odbicie, któremu przygląda się ze smutkiem i uwagą. Podobnie będzie w scenach rozgrywających się już w Stanach Zjednoczonych. Tam również biurko Amira będzie ustawione przy oknie. Motyw zwierciadła jest w literaturze i sztuce od dawien dawna uznawany za symbol autorefleksji i samopoznania. Amir, który boleśnie odczuwa fakt, iż rozczarowuje swego ojca, patrzy na swoje odbicie tak, jakby chciał zrozumieć, kim naprawdę jest. Dążenie to nasili się jeszcze po latach, gdy wspomnienie o winie względem Hassana będzie prześladować bohatera i przez długi czas uniemożliwiać mu osiągnięcie wewnętrznej równowagi, a co za tym idzie – zbudowanie silnego poczucia tożsamości.

„Kim jestem? Jaki jestem? Co powinienem zrobić?” – pytania powracające w czynności intensywnego przyglądania się własnej twarzy odbitej w zwierciadle zdają się prześladować także Sonny'ego

i Leticie w *Czekając na wyrok*. Już w jednej z pierwszych scen syn Hanka, coraz bardziej zagubiony i zaniepokojony zbliżającą się egzekucją, którą ma przeprowadzić, z napięciem przygląda się swemu odbiciu w łazience motelowego pokoju. Nieco później, po egzekucji, w której nie był w stanie wziąć udziału, Sonny będzie się sobie przypatrywał w podobny sposób. Niemal analogicznie patrzeć będzie na swoje odbicie Leticia w dzień śmierci swojego męża. Co interesujące, bohaterami nieszukającymi potwierdzenia swojej tożsamości w lustrzanym obrazie są Hank i Lawrence. A przecież pierwszy z nich przechodzi w czasie trwania akcji największą przemianę. W *Czekając na wyrok* i *Chłopcu z latawcem* spojrzenie w zwierciadło jest jednak metaforą nie tylko autorefleksji, lecz także wyobraźni. Nie będzie nadużyciem interpretacyjnym stwierdzenie, że patrząc na swoje odbicie, w gruncie rzeczy Sonny patrzy w oczy Musgrove'a, którego ma zabić i zastanawia się, czy jest dostatecznie silny, by to zrobić. Z kolei Amir, obserwując swoje niewyraźne oblicze w szybie, wyobraża sobie, jak musi go postrzegać ojciec – jako słabeusza, kogoś pozbawionego woli walki, na dodatek sprawcę śmierci własnej matki. Najwyraźniej jest to widoczne w scenie rozmowy Amira z Rahimem Chanem, w trakcie której chłopiec nie patrzy na swojego rozmówcę, śledzi jedynie cień własnej postaci na szybie, mówiąc o tym, że ojciec go nienawidzi.

Szyba jest być może najbogatszym w tropy interpretacyjne motywem związanym z odbiciem. Jest bowiem znacznie bardziej niejednoznaczna niż lustro, jak widać w przypadku Amira. Szyba, która czasem, przy odpowiednim oświetleniu, staje się zwierciadłem, funkcjonuje często jako obietnica wyjścia poza świat lustrzanych, mimo wszystko klaustrofobicznych, odbić. Amir widzi przez nią Hassana, Leticia swego syna reanimowanego przez lekarzy. Ale obietnica jest w gruncie rzeczy ułudą: Amir nie chce się znaleźć po drugiej stronie swego okna, wołałby wręcz, by szyba była jak najgrubsza, tak, by oddzielała go od świadomości popełnionej winy. Z kolei w *Czekając na wyrok* szyba staje się symbolem nieprzekraczalnej granicy między życiem a śmiercią: najpierw Lawrence jest oddzielony dużą szybą (w której odbija się jego cień) od widzów okrutnego spektaklu jego śmierci; potem jego żona znajduje się za

inną, ale też niemożliwą do rozbicia, szybą, która oddziela ją od miejsca, gdzie umiera ich syn. O ile zwierciadło może zostać uznane za metaforę wyobraźni skierowanej na sam podmiot, o tyle bardziej niejednoznaczna szyba może być również metaforą granic wyobraźni, zatrzymującej się na skraju niewyraźnego, na brzegu ostatecznej transgresji. Szyba jest zwierciadłem szczególnym, przynajmniej w twórczości Forstera: podmiot, który obserwuje swoje odbicie, widzi je w otoczeniu innym niż to, które zwykle zapewnia odbicie zwierciadlane; widzi siebie na tle rozgrywającej się – nie za nim (jak to bywa w lustrze), lecz tuż przed nim – tragedii.

Zwierciadlane odbicia nie są jednakże jedynymi figurami wyobraźni w omawianych tu filmach. Na uwagę zasługują również zdjęcia i rysunki. W dniu swojej śmierci Musgrove rysuje portrety Hanka i jego syna, które później Hank zamknie w pokoju Sonny'ego wraz ze wszystkimi innymi pamiątkami i fotografiami po zmarłym. Na biurku Amira z kolei stoi zdjęcie ślubne jego rodziców, przypominające mu nieustannie matkę, której śmierci czuje się winny. Wiele lat później bohater otrzyma od Rahima Chana fotografię Hassana i jego syna, którą później przekaze Sohrabowi, by pomóc mu utrwalić wspomnienia o ojcu.

Lustrzane odbicia, fotografie i rysunki nie są jednak w filmach Forstera równoprawnymi metaforami wyobraźni, choć wszystkie one w pewien sposób wiążą się z pamięcią. Forster powtarza w tej mierze pewne intuicje obecne już od jakiegoś czasu w naszej kulturze. Marianna Michałowska, autorka szkiców o fotografii, analizując myśli Rolanda Barthes'a zawarte w jego *Świetle obrazu*, pyta:

Dlaczego [...] możemy rozpoznać się w odwróconym [lustrzanym – przyp. M.K.P.] wizerunku, a nie możemy w fotografii? [...] Bliźniak fotograficzny, który powtarza nasz wizerunek wierniej niżli lustrzany (bez błędu odwrócenia) wydaje się nam bardziej obcy, ponieważ jest nieruchomy. Jest to rodzaj wyboru pomiędzy refleksją a nagłym spojrzeniem. Zamrożenie i zatrzymanie. Fotografii brakuje czasu, byśmy mogli przyzwyczaić się żyć z taką, a nie inną twarzą<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> M. MICHAŁOWSKA: *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Kraków 2007, s. 79.

Rzeczywistość ukazana na fotografii w pewien sposób zastyga w czasie, tkwi w wiecznym teraz, stanowi symbol przeszłości wciąż obecnej. Nie tylko tej dobrej przeszłości, lecz także tej trudnej do zaakceptowania. Wieczne teraz fotografii może rodzić ból, jeśli skonfrontuje się je z rzeczywistością: ślubne zdjęcie rodziców przypomina Amirowi o tym, że jego matka umarła podczas porodu, a zdjęcie Hassana i Sohraba mówi mu o konieczności zadośćuczynienia za popełnione winy. Fotografii w pokoju Sonny'ego są dla Hanka materialnym śladem wyrządzonego synowi zła, dlatego próbuje usunąć je sprzed swego wzroku. Nawet w *Everything Put Together* motyw zdjęcia pełni istotną rolę: Angie nosi przy sobie i stawia w ramce na kominku fotografię swego zmarłego synka, przedłużając w ten sposób wrażenie, że Gabriel wciąż jest obecny w jej życiu.

Fotografia, z racji swojego specyficznego związku z problemem czasu, wchodzi w szczególne relacje z kategorią pamięci. Zagadnieniu temu całą swoją książkę poświęciła Marianna Michałowska. Ciekawe są zwłaszcza spostrzeżenia autorki dotyczące tak zwanego obrazu utajonego:

W technologii i historii fotografii fotochemicznej „obrazem utajonym” [...] nazywa się wczesny etap procesu powstawania zdjęcia, tuż po naświetleniu. Kiedy materiał światłoczuły zostaje poddany działaniu światła, w chemicznej strukturze emulsji zachodzi natychmiastowa reakcja, która stanowi podstawę dla ostatecznego wyglądu zdjęcia. Owa reakcja jednak pozostanie niewidoczna dopóty, dopóki papieru lub filmu nie zanurzymy w wywoływaczu. Obraz utajony istnieje, chociaż jeszcze go nie widzimy. [...] Utajony znaczy: „znajdujący się w ukryciu, niewidoczny”, lecz jeśli odejdziemy od literalnego przekładu, dotrzemy do rozumienia „utajonego” jako „tajemniczego” i „sekretnego”. Byłby to zatem obraz znany jedynie temu, kto go przechowuje we wspomnieniu, lecz możliwy do ukazania poprzez szczególny proces przywoływania [...] <sup>8</sup>.

Fotografia, podobnie jak zwierciadlane odbicie, napędza pracę wyobraźni, a zwłaszcza tego jej aspektu, który związany jest z pamięcią. Czy w filmach Forstera pojawiają się metaforyczne obrazy utajone podobne do tych, o których wspomina Michałowska? Wydaje

<sup>8</sup> Ibidem, s. 9.



się, że tak. Najwyraźniej chyba manifestują się w przypadku Hanka z *Czekając na wyrok*, który zapytany przez Leticie o powody, dla których jako jedyny z przejeżdżających kierowców zatrzymał się, by pomóc jej i Tyrellowi po wypadku, odpowiada:

Sam nie wiem... Mój syn umarł. I... On... No, umarł... Nigdy nie byłem dobrym ojcem. To był dobry dzieciak. Myślę, że w jakiś sposób... Chcę powiedzieć, że to, przez co wtedy przechodziłaś, sprawiło, że pomyślałem albo przypomniałem sobie coś... Sam nie wiem.

Po śmierci Sonny'ego Hank podjął szereg prób wymazania wspomnienia o nim ze swej świadomości: z wielką pieczołowitością wyjął tkwiącą w oparciu fotela kulę, która przeszła serce jego syna, naprawił mebel, umieścił wszystkie pamiątki po chłopcu w jego pokoju, którego drzwi zamknął na kłódkę. Wszystko po to, by usunąć tkwiącą gdzieś w głębi duszy świadomość popełnionego zła. Ale wspomnienie o Sonnym pozostało. Przez pewien czas żyło w Hanku jak ów obraz utajony, czekając jedynie na odpowiedni wywoławcz, by ujawnić się z prawdziwą mocą. Tym wywoławczem okazała się wyobraźnia Hanka, pobudzona przez sytuację, jakiej był świadkiem podczas nocnej jazdy samochodem. Widząc błagającą o pomoc, rozhisteryzowaną Leticie, próbującą udźwignąć ciężkie ciało swego rannego syna, Hank – jak sam później powie – „pomyślał o czymś” albo „przypomniał sobie o czymś”. O czymś, co miało oczywiście związek z Sonnym. Być może Leticia walcząca o życie swego dziecka stała się dla niego symbolem postawy, której sam nie przyjął, a przecież mógł to zrobić. Gdyby tylko, zamiast urabiać Sonny'ego na własną modłę, spróbował go zrozumieć, gdyby chociaż powiedział mu w dramatycznej chwili, tuż przed śmiercią, że go kocha, wydarzenia mogłyby się potoczyć zupełnie innym torem. Hank wie o tym, tak samo jak zdaje sobie wreszcie sprawę z popełnionych przez siebie win. Być może pomoc udzielona Leticii jest pierwszą próbą zadośćuczynienia za wyrządzone Sonny'emu zło. Ale jest także czymś więcej – stanowi znak budzącej się w Hanku zdolności współodczuwania, zwanej empatią, czyli tej odmiany wyobraźni, której właśnie najbardziej brakowało mu w relacjach z synem. Widząc Leticie walczącą o życie Tyrella, bohater nie tylko

przypomina sobie o własnej winie względem Sonny'ego, lecz także potrafi odczuć, jak silny jest w tej chwili ból kobiety, gdyż sam doznał podobnego cierpienia (choć oczywiście zupełnie inaczej je zmanifestował).

Lawrence Musgrove, mąż Leticii, podobnie jak Amir czy Hank, ma raczej sceptyczny stosunek do fotografii, z zupełnie jednak innych powodów. W jednej ze scen, rysując podobiznę Sonny'ego, bohater stwierdza: „Zawsze uważałem, że portret w większym stopniu niż zdjęcie potrafi uchwycić cechy człowieka. Pokazuje istotę ludzką przez pryzmat innej istoty ludzkiej”. Lawrence traktuje fotografię jako swego typu mechaniczne odtworzenie pewnych stanów fizycznych. To, jego zdaniem, zupełnie nie wystarcza: jeśli chce się uzyskać obraz jakiejś osoby, nie można uciekać się do tego typu pozornie obiektywnych półśrodków. Człowiek jest w pełni człowiekiem dopiero wtedy, gdy jego cechy zostaną uchwycone i utrwalone przez innego człowieka. Nieco podobne obawy względem fotografii zdaje się też żywić Roland Barthes:

Gdybym tak mógł pojawić się na papierze jak na klasycznym płótnie, obdarzony szlachetnym wyrazem twarzy, myślący, inteligentny itd.! Krótko mówiąc, gdybym mógł być namalowany (przez Tycjana) lub narysowany (przez Cloueta!). Ponieważ jednak chciałbym, aby została uchwycona delikatna tkanka moralna, a nie jakaś chwilowa mimika, i ponieważ Fotografia nie jest zbyt subtelna (poza dziełami wielkich portrecistów), nie wiem, jak działać od wewnątrz na swoją skórę<sup>9</sup>.

Autor *Światła obrazu* dodaje jak gdyby do spostrzeżenia Lawrence'a jeszcze jedną wątpliwość: nawet jeśli założy się, że sztuka portretowania ma wiele wspólnego z konwencją, to i tak fotografia okaże się znacznie bardziej złudna, z tego choćby względu, że wymusza przybranie określonej pozy:

A przecież, gdy tylko czuję się oglądany przez obiektyw, wszystko ulega zmianie: przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało, z góry przekształcam się w obraz<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 1996, s. 20–21.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 19.



Relacja jest prosta: w malarstwie (czy rysowaniu) to ktoś, drugi podmiot, zamienia moje ciało w obraz; w przypadku fotografii robię to poniekąd sama, proces ukazania podmiotu przez pryzmat wyobraźni innego podmiotu zostaje więc ograniczony<sup>11</sup>. Myśl Lawrence'a skłania do refleksji: w jej świetle obiektywne kategorie po prostu nie nadają się do mówienia o drugiej osobie. Jakże zresztą mogłyby się nadawać, skoro – jak słusznie zauważa Barthes – „moje ja nigdy się nie zgadza z moim obrazem. Obraz bowiem jest ciężki, nieruchomy, uparty, [...] zaś »ja« jest lekkie, podzielone, rozproszone i jak diabełek [...] w pudełku Kartezjusza nie utrzymuje się w jednym miejscu, podrygując ze mną w jednym naczyniu”<sup>12</sup>.

Równocześnie jednostka ludzka ukazywana przez pryzmat innej jednostki jest też oczywiście podmiotem uchwyconym przez pryzmat ludzkiej wyobraźni, bo to ona przecież jest (współ)odpowiedzialna za to, jak w wizji artysty zaprezentowany zostanie człowiek. Rysunek jest zatem metaforą wyobraźni aktywnie uczestniczącej w procesie poznawania innych podmiotów, a tym samym, w procesie poznawania świata. I nie bez powodu to właśnie przez znalezione w pokoju Sonny'ego rysunki, w których dostrzega rękę swego zmarłego męża, Leticia poznaje prawdę o Hanku. Niejako echem powraca tu cytowana w pierwszej części tej pracy myśl George'a Steinera, że aby pokazywać rzeczywistość, trzeba ją twórczo zniekształcać. Poznanie nigdy bowiem nie jest do końca obiektywne.

## Utajona wyobraźnia

W ostatniej scenie *Czekając na wyrok* Hank i Leticia siedzą na ganku przed jego domem, zając lody. Kobieta już odkryła prawdę o udziale Hanka w egzekucji jej męża, ale pomimo przerażenia i kon-

---

<sup>11</sup> W gruncie rzeczy, na co zwraca mimochodem uwagę Barthes w cytowanym fragmencie, również w fotografii może dojść do twórczego i subtelnego ukazania podmiotu przez inny podmiot, wymaga to jednak kunsztu wielkich fotograficznych portrecistów.

<sup>12</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 23.

sternacji, jakie fakt ten w niej wywołał, najwyraźniej postanawia nie kończyć związku z byłym strażnikiem więziennym. Kiedy Hank karmi ją lodami czekoladowymi, Leticia uśmiecha się lekko. Hank stwierdza spokojnie: „Myślę, że damy radę”, mając oczywiście na myśli ich wspólną przyszłość. Kamera przesuwają się ponad głowami bohaterów i ukazuje ciemne, nocne niebo. Choć przyszłość jest nieznaną i nadal niepokojącą, Hank i Leticia wreszcie nauczyli się żyć w cieniu tragedii, które wpłynęły decydująco na ich życie. Mogą więc spojrzeć „w górę”, w przestrzeń niepewnej (bo ciemnej), ale jednak obecnej nadziei.

Scena o podobnym znaczeniu pojawia się w zakończeniu *Chłopca z latawcem*. Po przyjeździe do Ameryki Sohrab zamyka się w sobie i przestaje mówić. Następuje jednak moment nieśmiałego przełomu: podczas rodzinnego spaceru chłopiec zdradza zainteresowanie latawcami puszczanymi przez dzieci. Amir oczywiście wykorzystuje okazję: pokazuje chłopcu ulubioną technikę jego ojca, a następnie rzuca się w pogoń za strąconym podczas walki latawcem, by móc go dać Sohrabowi, jak to niegdyś wielokrotnie robił dla niego w czasach dzieciństwa Hassan. Przyglądający się Amirowi Sohrab – wciąż jeszcze odległy i zamknięty w sobie, swoim zainteresowaniem budzi nadzieję, że w bliżej nieokreślonej przyszłości uda mu się odzyskać równowagę. Po ukazaniu sylwetki Sohraba kamera zwraca się ku zachmurzonemu niebu w sposób nieco podobny do tego, jaki widzieliśmy w *Czekając na wyrok*. I znów, zwrot ten staje się symbolem niepewnej, ale wciąż żywej nadziei – choć nie tylko jej.

W filmach Forstera, w których motyw winy i zadośćuczynienia jest tak istotny, na ogół nie ma Boga. Wyjątkiem jest tutaj oczywiście *Machine Gun Preacher*, w którym to jednak sama biografia głównego bohatera filmu, nawróconego, wierzącego kryminalisty, wymusiła pojawienie się istotnych nawiązań o charakterze religijnym. Niebo, które pojawia się w zakończeniu *Czekając na wyrok* czy *Chłopca z latawcem*, jest raczej niezamieszkane. Chociaż w drugim z filmów kontekst religijny jest na swój sposób istotny (wszak mimochodem porusza Forster problem fundamentalizmu i fanatyzmu religijnego), reżyser poświęca mu znacznie mniej miejsca niż Hosseini, powracający w swej powieści raz po raz do problemu agnostycyzmu jej

narratora. Zarówno Hassan, jak i Sohrab są, rzecz jasna, religijni. Wydaje się jednak, że dla Forstera jest to raczej pewien element charakterystyki postaci niż kwestia wymagająca głębszego przemyślenia. Duchowość bohaterów jego filmu jest świecka, problem winy i zadośćuczynienia jest w niej ujmowany w kategoriach egzystencjalnych i psychologicznych, takich, o których wspomina Baba w rozmowie ze swoim synem:

[...] istnieje tylko jeden grzech. Kradzież. Każdy grzech to jakaś forma kradzieży. [...] Kto zabija, kradnie komuś życie [...]. Kradnie żonie męża, dzieciom ojca. Kto kłamie, kradnie komuś innemu prawo do prawdy. Kto oszukuje, okrada kogoś z prawa do uczciwego prowadzenia interesów<sup>13</sup>.

Zło nie ma tu teologicznych konotacji – jest po prostu czymś, co przejawia się w działaniu podmiotu, który umyślnie lub niechcący krzywdzi innego człowieka. Poczucie winy jest obciążeniem dla psychiki bohaterów, którzy muszą sobie poradzić z faktem, iż oto doprowadzili kogoś do rozpacz, nawet do śmierci, że nie zachowali się tak, jak powinni. W tym kontekście zadośćuczynienie jest gestem przywrócenia równowagi – oddaniem komuś tego, co się jeszcze komuś innemu bezprawnie zabrało (w przypadku Hanka obdarzenie Leticii miłością i opieką, których poskąpił Sonny’emu, w przypadku Amira – staniecie w obronie Sohraba). Jeśli nawet egzystencja jest czymś mrocznym i przypomina tytułowy bal potwora, w którym nie ma Boga, a ludzie bawią się ze świadomością tego, że już kolejnego dnia będą świadkami czyjejś śmierci, to jednak w ujęciu Forstera daje ona człowiekowi drugą szansę, okazję do „stania się znów dobrym”, jak stwierdza Rahim Chan. Okazję, jakiej nie można zmarnować. Dlatego Hank, który po spotkaniu z Leticją zaczyna rozumieć, że jeszcze nie wszystko stracone, tak gorliwie stara się zacząć swe życie od nowa: oddaje ukochanej samochód Sonny’ego, kupuje stację benzynową, remontuje i maluje na biało swój dom i – przede wszystkim – oddaje ojca do domu opieki. Kiedy bohater żegna się ze swoim rodzicem, dochodzi między nimi do znaczącej wymiany zdań:

<sup>13</sup> K. HOSSEINI: *Chłopiec z latawcem*. Przeł. J. RYBICKI. Warszawa 2008, s. 18.

Buck: Utknąłem.

Hank: Ja też.

Buck: Nie chcę tak skończyć.

Hank: Ja też nie.

Hank rozumie już, że pozwalanie na to, by poglądy i wartości Bucka wtargnęły do jego własnej świadomości, było wielkim błędem, tak samo jak wymaganie od Sonny'ego, by i on się im podporządkował. Bohater wie, czym grozi takie postępowanie: samotnością, zamknięciem się na drugiego człowieka i życiem w pozornej więzi z kimś, kogo się w gruncie rzeczy nienawidzi. Hank dostrzega również szansę na to, by zacząć od nowa. Musi ją wykorzystać zanim będzie za późno, zanim dostanie się w ślepy zaułek, jak to się stało z Buckiem. Dlatego decyduje się na radykalne zmiany i ufa wątpliej nadziei, że wspólnie z Leticia „dadzą sobie radę”. Finalny zwrot ku niebu jest w obu filmach nie tylko symbolem nadziei, lecz także wolności. Zranione dusze Hanka, Leticii i Amira wreszcie uwalniają się od obciążających win i zrywają się do lotu niczym latawce, co oczywiście nie oznacza uwolnienia się od pamięci; raczej świadomość tego, że zło może być odkupione. Unoszące się latawce wskazują na jeszcze jedną funkcję nieba w filmach Forstera – staje się ono domeną wyobraźni obrazowej.

Sygnalizowałam już, że *Chłopiec z latawcem* Forstera jest adaptacją podejmującą dialog ze swym literackim oryginałem. Istotę tego dialogu widziałabym jednak nie w akcentowanym przez Olszewskiego problemie zderzenia dwóch cywilizacji. Trzeba však zwrócić uwagę na fakt, iż Forster nie ukazuje w swoim dziele wielu rzeczy niezwykle ważnych dla autora powieści: nie wspomina ani o długim wyczekiwaniu chorującego poważnie Baby na najprostsze badania w amerykańskich szpitalach, ani o 11 września, ani o tym, że część talibów ma wielu przyjaciół w krajach zachodnich (jak Assef, którego rodzice żyją szczęśliwie w Australii i utrzymują ciepłe stosunki z synem). Nie obnaża też działań bezdusznej amerykańskiej biurokracji, z którą przez długi czas bezcelowo zмага się Amir, pragnący sprowadzić do Stanów i adoptować Sohraba. Innymi słowy, zabiegi adaptacyjne Forstera nie ograniczają się tylko do pewnych fabular-

nich uproszczeń (reżyser kumuluje wydarzenia, które rozgrywały się w powieści Hosseiniego w Afganistanie na przestrzeni kilku lat, do około roku), obejmują także złagodzenie tych wątków, które mogłyby zostać uznane za zbyt krytyczne wobec Ameryki. Z wielu względów to powieść Hosseiniego, nie zaś film Forstera, jest refleksją nad skutkami zderzenia dwóch cywilizacji.

Forster podejmuje dialog z Hosseinim raczej na płaszczyźnie wyboru perspektywy. Można się zastanowić, dlaczego reżyser nie uwzględnił w swoim filmie wielu wątków, które mogłyby wpłynąć na interpretację jego dzieła w kontekście trwających nieustannie dyskusji dotyczących amerykańskiej inwazji na Afganistan. Wydaje się, że kręcąc adaptację *Chłopca z latawcem* Forster starał się zachować tak apolityczną postawę, jak tylko było to możliwe. Można przypuszczać, że twórca pragnął zachować te walory powieści Hosseiniego, które miały wydzźwięk uniwersalny. Dlatego jego film jest przede wszystkim opowieścią o winie i jej odkupieniu, a nie traktatem o Afganistanie. Forster konsekwentnie dążył do nadania filmowi wartości przypowieści, podobnej do pięknych i smutnych opowieści o Rostamie i Sohrabie, jakie w dzieciństwie czytywał Amir Hassanowi. Doskonale widać to w scenach z latawcami. Dla Hosseiniego są one przede wszystkim symbolem przeszłości i popełnionej winy. Dla Forstera są najwyraźniej czymś znacznie więcej – są piękne same w sobie, stanowią odprysk ulotnego baśniowego świata, o którym czyta i stara się pisać Amir.

Ponadto w dziele Forstera latawce pełnią funkcję wywoływacza skłaniającego Amira do wydobycia na światło dzienne utajonego obrazu swojej ukrytej winy. Wszak już pierwsza scena filmu ukazuje bohatera ze smutkiem obserwującego dzieci puszczające latawce. Latawiec jest też pierwszym obrazem, jaki wyłania się z mroków pamięci Amira, sięgającego myślą do swego spędzonego w Afganistanie dzieciństwa, w trakcie rozmowy telefonicznej z Rahimem Chanem. Co więcej, latawiec staje się jednym z symboli trójkąta mimetycznego, w który uwikłany jest bohater: Hassan otrzymuje od Baby na urodziny piękny latawiec (w powieści takim specjalnym urodzinowym prezentem jest nie latawiec, a ufundowana przez Babę operacja plastyczna zajęcej wargi chłopca), co najwyraźniej budzi

w Amirze mieszane uczucia, ponownie podsycając jego zazdrość o sympatię, jaką jego ojciec darzy małego Hazarę.

Zdecydowanie więcej miejsca niż w powieści zajmują też w filmie Forstera sceny zawodów latawców. Co więcej, reżyser ukazuje je z zupełnie innej perspektywy niż Hosseini. Oto sposób, w jaki turniej latawców prezentuje autor powieści:

Teraz latawce były już wszędzie. Mój ciągle był wśród nich, ciągle unosił się w powietrzu. Mój wzrok znów pobiegł ku Babie, otulonemu grubym, wełnianym swetrem. Czy dziwi się, że tak długo wytrzymałem? „Jak nie będziesz patrzył w niebo, długo nie wytrzymasz”. Zmusiłem się, by patrzeć na latawce. Już pędził w stronę mojego jakiś inny, czerwony – dostrzegłem go w ostatniej chwili. Trochę trwało, nim sobie z nim poradzilem, ale w końcu tamten zniecierpliwił się i usiłował zająć mnie od dołu, i wtedy go ściąłem<sup>14</sup>.

Hosseini ukazuje walki latawców z punktu widzenia biorącego w nich udział chłopca. Amir z dołu obserwuje cudze latawce i steruje swoim, śledząc dodatkowo to, co dzieje się wokół niego. W filmie Forstera, w którym teoretycznie wszystkie wydarzenia ukazane są również oczami młodego bohatera, napotykamy na zabieg w zasadzie przeciwny: kamera ukazuje walki latawców z góry. Dzięki komputerowym zabiegom widz może podążać za unoszącymi się latawcami, towarzyszyć im w ich locie. W tego typu scenach staje się jasne, że dla Forstera latawce i ich uroczy lot są jakością samą w sobie, nabierają swoistej autonomii, niejako uniezależniając się od sterujących nimi z ziemi ludzi. I ponownie urastają one do rangi symbolu – tym razem igrającej i tworzącej piękne obrazy wyobraźni. Uwaga, z jaką kamera Forstera śledzi precyzyjne, przypominające taniec, ruchy dzieci puszczających latawce, świadczy o tym, iż reżysera interesują jeszcze inne niż Hosseiniego aspekty metaforyki latawców. Wszak ich puszczanie jest trudną do opanowania sztuką, tak jak pisanie opowiadań, w których – o czym przekonuje się Amir – trzeba również nauczyć się stosowania określonych technik, takich na przykład jak posługiwanie się ironią. Tak latawce, jak i literatura są w ujęciu Forstera domeną wyobraźni.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 51.

Zarówno w *Czekając na wyrok*, jak i w *Chłopcu z latawcem* napotykamy na problem wyobraźni w jego najbardziej egzystencjalnym wymiarze. Problem literackich aspiracji Amira, choć istotny, schodzi na dalszy plan. Kiedy Rahim Chan mówi Amirowi, że jako pisarz już dawno podświadomie znał całą historię, odwołuje się raczej do tej utajonej, działającej z ukrycia wyobraźni, która napędza ludzkie działania. Do tej samej wyobraźni, która kazała Hankowi zatrzymać się i pomóc Leticii, gdy jej syn został potrącony przez samochód. Ale też do tej, która uwikłała Amira w trójkąt pożądania, której brak w *Everything Put Together* stał się przyczyną odizolowania Angie przez jej przyjaciółki, do tej wreszcie, której zablokowanie uniemożliwiło Hankowi w odpowiednim czasie zrozumienie, że jego syn jest kimś innym niż on sam. Chodzi tutaj o wyobraźnię, która stanowi element naszej codzienności i która współtworzy nasze relacje z innymi podmiotami, o wyobraźnię w jej najbardziej podstawowych funkcjach, odpowiedzialną za takie zjawiska, jak empatia czy niezwyklejsze współczucie.



## W stronę fantazmatu – *Quantum of Solace*

Z perspektywy podejmowanego w tej książce zagadnienia wyobrażni jako dominanty twórczości Marca Forstera zrealizowany w 2008 roku film *Quantum of Solace* wydaje się nastroczać najwięcej wątpliwości. Wszak w przypadku dwudziestej drugiej filmowej opowieści o przygodach Jamesa Bonda wyobrażnia zarówno twórcy, jak i odbiorcy dzieła zdają się mieć niewielkie pole do popisu. Z perspektywy reżysera wiąże się to oczywiście z koniecznością wpisania się w konwencję, która – chociaż oczywiście zmienna – jest na tyle ukonstytuowana, że swoboda twórczych wyborów wydaje się mocno ograniczona. Odnosząc się do cytowanej na początku niniejszej książki myśli Alicji Helman, należałoby stwierdzić, że w tym właśnie przypadku filmowe autorstwo Marca Forstera zbliża się raczej do bieguna „mniej” niż do „bardziej”, co jest oczywiście podyktowane praktyką realizacji wysokobudżetowego, tak zwanego *mainstreamowego* filmu.

W pewnym stopniu praktyka ta decyduje też o swoistym zawężeniu pola wyobraźni widza. W *Quantum of Solace* wszystko wydaje się jednoznaczne, brak tu jakichkolwiek niedopowiedzeń, a formuła dynamicznego filmu akcji nie pozostawia zbyt wiele czasu na zastanowienie, zmuszając przede wszystkim do skupienia się na wszystkich wątkach i śledzenia szybko rozwijającej się fabuły. Mimo to, przy uważniejszym spojrzeniu, okazuje się, że film Forstera można traktować zarówno jako realizację konwencji, jak i jej dekonstrukcję, akcentującą zwłaszcza jeden z elementów fenomenu Bonda: jego fantazmatyczność.

### Bond jako fantazmat

Małgorzata Nieszczerzewska zwraca uwagę na to, że w klasycznym psychoanalitycznym rozumieniu fantazmat „nie jest ani wier-



nym wspomnieniem, ani czystą fantazją pozbawioną oparcia w rzeczywistości. Jest raczej pewnym konstruktem umysłowym, twórczą budowlą wyobraźni stworzoną na bazie śladów (reprezentacji) rzeczywistego zdarzenia, wykorzystywanym następnie jako narzędzie interpretowania faktów i zdarzeń<sup>1</sup>. Jest to oczywiście wąskie rozumienie tego pojęcia, warte jednak przywołania, zwłaszcza z powodu wspomnianej w nim metafory budowli. Fantazmat jest czymś, co nadbudowuje się nad rzeczywistością, a raczej jest czymś nadbudowywanym za sprawą działania wyobraźni. Wydaje się to istotne z perspektywy fenomenu, jakim w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat stał się w (pop)kulturze James Bond.

Maria Janion, opisując funkcjonowanie fantazmatów, również posiłkuje się w pewnej mierze architektoniczną, przestrzenną metaforą:

Fantazmatami żywiła się ludzkość od zarania, ale pełne uświadomienie ich natury zawdzięczamy romantykom oraz Freudowi. To dzięki nim odsłoniła się podwójność rzeczywistości, w której przebywamy jednocześnie – jakby w mieszkaniu o przechodnich pokojach z otwartymi drzwiami<sup>2</sup>.

Fantazmat jest zatem nie tylko budowlą, którą się wznosi; jest także miejscem, w którym się zamieszkuje, przynajmniej od czasu do czasu, albo miejscem, które przemierza się tak, jak „przechodnie pokoje”. Podwójna natura fantazmatu, jego wnętrze oraz zewnątrz, wyrażająca się w metaforach budowli i mieszkania, opisuje także jego rolę nie tylko w jednostkowym życiu, lecz także w kulturze. Fantazmat jest bowiem czymś nieuniknionym – partycypując w kulturze, musimy w nim przebywać. Równocześnie jednak możemy go kształtować, opisując zarazem jego funkcjonowanie jako budowli wzniesionej przez (zbiorową) wyobraźnię.

Janion wielokrotnie podkreśla, że swoje współczesne rozumienie słowo *fantazmat* zawdzięcza przemianom, jakie zaszły w kulturze

---

<sup>1</sup> M. NIESZCZERZEWSKA: *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań 2009, s. 17.

<sup>2</sup> M. JANION: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 5.

w dobie romantyzmu. Wówczas to między innymi dowartościowanie kategorii wyobraźni, pojawienie się nowego rozumienia kategorii *mitu* oraz rewaloryzacja postawy marzycielskiej wyzwoliły częściowo *fantazmat* z konotacji obejmujących fałsz i chorobę, wiążąc go na stałe ze sztuką<sup>3</sup>. Elementy te wpłynęły oczywiście także na ukształtowanie się psychoanalitycznego rozumienia tego pojęcia, które Janion ujmuje w następujący sposób:

[...] fantazmat to scenariusz wyobrażeniowy, w którym obecny jest podmiot; przedstawia on, w sposób mniej lub bardziej zdeformowany przez procesy obronne, spełnienie pragnienia, w ostatecznej instancji – pragnienia nieświadomego. Fantazmaty przybierają różne postacie: fantazmatów świadomych lub marzeń dziennych, fantazmatów nieświadomych, prafantazmatów<sup>4</sup>.

Z założenia mają one strukturę narracyjną (stanowią „scenariusz”) i są odpowiedzią na pragnienia (a także lęki), zarówno te uświadomione, jak i te ukryte. Janion zwraca przy tym uwagę na co najmniej jeszcze jedno, przeciwstawne do powyższego, znaczenie *fantazmatu*, który bywa postrzegany jako „zaciemniająca zasłona, którą trzeba usunąć, by dotrzeć do »istoty jaźni«”<sup>5</sup>. Tym samym autorka próbuje zdefiniować podstawowe założenia antropologii fantazmatu:

Fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm. [...] jego [fantazmatu – przyp. M.K.P.] status bywa dwuznaczny: twórczy i nietwórczy<sup>6</sup>.

W odniesieniu do tego spostrzeżenia, można by powiedzieć, że „nietwórczy”, „stereotypowy” aspekt fantazmatu, jakim jest w kulturze zachodniej James Bond, wiązały się z potocznymi, rozpoznawalnymi elementami konstrukcyjnymi kolejnych filmów: atrak-

<sup>3</sup> Zob. ibidem, s. 8–12.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 26.

cyjnymi kobietami, szybkimi samochodami, wartką akcją. Swój potencjał mityczny Bond-fantazmat ujawnia z kolei w momencie, gdy okazuje się na przykład zakamuflowaną wypowiedzią na temat dominującej w danym momencie historycznym ideologii.

Na gruncie filmoznawstwa kategoria fantazmatu rozwinęła się głównie w nawiązaniu do psychoanalizy i feminizmu. W pewnym ujęciu, jak pisze Zofia Hadamik, „fantazmat rozumiany jako konstrukt wyobraźni” może przywodzić na myśl Morinowski obraz zobiektywizowany, „który człowiek wyposaża w swoje pragnienia i lęki”<sup>7</sup>. Naturalnie jedną z najbardziej znanych realizacji tak rozumianego fantazmatu jest w kinie postać *femme fatale*, tradycyjnie uznawana za wyraz lęku przed utratą męskiej tożsamości<sup>8</sup>. Oczywiście kino w ogóle prześiąknięte jest fantazmatami. Maria Janion tropi ich obecność zarówno w filmach Andrzeja Wajdy czy Tadeusza Konwickiego, jak i w esejach Rolanda Barthes’a o Grecie Garbo czy André Bazina o Humphreyu Bogarcie<sup>9</sup>.

W tak szerokim rozumieniu tego pojęcia postać Jamesa Bonda można uznać za kolejny niezwykle istotny fantazmat, jakiemu wyraz od kilku dziesięcioleci daje zachodnia kinematografia. W zasadzie należałoby tutaj mówić o fantazmatach raczej niż o fantazmacie, bo – jak zauważają Tony Bennett i Janet Woollacott – „postać Bonda była inaczej konstruowana w różnych momentach trwania tak zwanego fenomenu Bonda”<sup>10</sup>. Za każdym razem jednak w postaci tej dochodziły do głosu ważne problemy kultury, czy to w formie wątków politycznych lub ideologicznych czy – przede wszystkim – w formie (nieuświadomionej) odpowiedzi na zbiorowe oczekiwania, lęki i fantazje. Bond jest przykładem, jeśli można tak powiedzieć, płynnego fantazmatu, przeobrażającego się w zależności od potrzeb charakterystycznych dla danego momentu w rozwoju kultury. Ben-

<sup>7</sup> Por. Z. HADAMIK: *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 115.

<sup>8</sup> Zob. ibidem.

<sup>9</sup> Por. M. JANION: *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 213–219.

<sup>10</sup> Por. T. BENNETT, J. WOOLLACOTT: *The Moments of Bond*. In: *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*. Ed. C. LINDER. Manchester–New York 2003, s. 31.

nett i Woollacott zdają się potwierdzać to przekonanie, pokazując ewolucję postaci Bonda, która we wczesnym okresie swojej obecności w popkulturze funkcjonowała jako polityczny i seksualny ideał, bohater przemawiający przede wszystkim do wyobraźni niższej klasy średniej, następnie stała się odpowiedzią na przemiany modernizującej się Wielkiej Brytanii, symbolem rewolucji obyczajowej, aż wreszcie osiągnęła status ikony światowej popkultury<sup>11</sup>.

Agent 007 funkcjonował już zatem w kulturze jako narzędzie antykomunistycznej propagandy i wyraz zimnowojennych lęków, jak również odzwierciedlał zbiorowe fantazje związane ze sferą erotyki i życia w luksusie. Jak zauważa Konrad J. Zarębski, Bond to fenomen *par excellence* kulturowy: „Data amerykańskiej premiery [filmu *Doktor No* z 1963 roku – przyp. M.K.P.] uznana wręcz została za moment narodzin współczesności, rozumianej jako przełom obyczajowy, zwieńczony z jednej strony rewolucją seksualną, z drugiej zaś przyznaniem równych praw mniejszościom rasowym w USA”<sup>12</sup>. Ponad wszystko jednak Bond wydaje się manifestacją ambiwalentnego charakteru wszelkich fantazmatów: jest fenomenem zarówno twórczym, jak i ograniczającym, operuje stereotypami, ale zarazem urasta do rangi jednego ze współczesnych popkulturowych mitów.

## Dekonstrukcja i demakijaż

Analizując *Quantum of Solace*, należy oczywiście zapytać, nawiązując do wcześniej przytoczonych metafor, czy Forster za sprawą swojego filmu zamieszkuje w fantazmacie, czy też raczej podziwia go jako budowlę. Wydaje się, że możliwości twórcze nie wyczerpują się w takiej alternatywie. Być może bowiem twórca ani nie pomieszkuję, ani nie podziwia, lecz – przede wszystkim – dekonstruuje fantazmat. Oznaczałoby to, mówiąc w uproszczeniu, że rozpoznając charakter budowli, Forster zaczyna przekształcać jej konstrukcję – rozbiera ją na elementy, a następnie łączy je w inną konfigurację.

<sup>11</sup> Por. ibidem, s. 10–31.

<sup>12</sup> K.J. ZARĘBSKI: *Agent 007: Face lifting*. „Kino” 2008, nr 12, s. 26.

W swoim filmie Forster eksploatuje w sposób ekstremalny doskonale znaną już formułę. Wrzuca widza w sam środek akcji, będącej kontynuacją wątków poprzedniej części cyklu, *Casino Royale* (2006)<sup>13</sup>. Otwierająca film sekwencja pościgu samochodowego, jak wiele innych, charakteryzuje się wideoklipową wręcz estetyką: ultraszybki montaż łączy tutaj ujęcia trwające niekiedy po dwie, trzy sekundy, co czyni niektóre z elementów pojawiających się na ekranie w zasadzie niepercypowalnymi. W jednej z kolejnych scen, przedstawiającej pościg rozgrywający się w ciasnych uliczkach Sieny, ujęcia łączone są na zasadzie analogii z ujęciami przedstawiającymi wyścigi konne, a statyczne kadry mieszane są z ujęciami stylizowanymi na zapis reporterski.

W *Quantum of Solace* znaleźć można wszystkie atrakcje filmu bondowskiego. 007 ściga przestępców z tajemniczej organizacji Quantum, biegając za nimi po dachach wysokich kamienic, zakamarkach malowniczych włoskich miast oraz podróżuje po całym świecie, od Anglii po Boliwię, od Haiti po Kazań. Bohater walczy z wrogami na wodzie, w powietrzu i na pustyni, aż w końcu dokonuje ich eksterminacji. W ciągu pierwszych trzydziestu minut filmu Forster serwuje widzom aż trzy sceny bijatyk, na ogół zakończonych spektakularną destrukcją otoczenia, w jakim toczy się walka, oraz dwa pościgi, w tym jeden rozgrywający się na morzu. W *Quantum of Solace* nie brakuje ani szybkich samochodów, ani „dziewczyn Bonda”. Te ostatnie funkcjonują tutaj w dwóch, a nawet w trzech wersjach. W pierwszej występuje Camille (Olga Kurylenko), poszukująca zemsty na okrutnym generale Medrano (Joaquin Cosio), odpowiedzialnym za śmierć jej rodziny; w drugiej – pracownica brytyjskiego konsulatu, atrakcyjna i zaradna Fields (Gemma Arterton); w trzeciej – nieobecna na ekranie, bo martwa od finału *Casino Royale*, Vesper, którą Bond (Daniel Craig) pokochał i stracił. Niewidoczna Vesper wydaje się przy tym z ukrycia napędzać fabułę: choć oficjalnie Bond nie może i rze-

<sup>13</sup> Krytycy i badacze podkreślają, że dochodzi tym samym do złamania charakterystycznej dla filmów o Bondzie zasady izomorfizmu każdej części względem całości, co jest jedną z najbardziej doniosłych zmian w obrębie cyklu. Por. M. KŁOBUKOWSKI: *O pewnej tendencji kina popularnego*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 194.

komo nie chce ścigać jej zabójców, nie sposób przeoczyć, że bohater jest rozdarty między poczuciem bycia zdradzonym a pragnieniem zemsty, wskutek tego z bezwzględnością ściga przedstawicieli Quantum, nawet wtedy, gdy – za niesubordynację – zostaje oficjalnie odsunięty od sprawy i staje się celem MI6.

Wydawać by się mogło, że w *Quantum of Solace* brakuje tak charakterystycznych dla filmów o Bondzie gadżetów. Spektakularne w działaniu, choć na ogół z wyglądu niepozorne, zaawansowane technologicznie szpiegowskie urządzenia, jakimi posługiwał się agent 007, zniknęły już w *Casino Royale*. Wszak to ten właśnie film, postrzegany w kategoriach *rebootu*, czyli rozpoczęcia nowej serii, przeformułującej uniwersum Bondy, postawił akcent na realizm psychologiczny i swoiste odgadżetowanie głównej postaci:

Kolejne filmy z cyklu nadal pozostają brawurowymi widowiskami, wyznaczającymi nowe normy kina sensacyjnego, nadal bohater jest w każdym calu męski. [...] Bondy pozbawiono cech superherosa – nie jest już wyposażoną w arsenał gadżetów maszyną do zabijania, ale człowiekiem, który myśli, czuje i tęskni<sup>14</sup>.

Martin Campbell poszedł niejako tropem Christophera Nolana, który w cyklu filmów o Batmanie dokonał swoistej, utrzymanej w duchu kina *neo-noir*, redefinicji postaci człowieka nietoperza i przestrzeni Gotham City, rezygnując z fantastycznego sztafażu i estetyki z pogranicza groteski charakterystycznej dla poprzednich ekranizacji komiksu. Miłosz Kłobukowski w kontekście nowych filmów o Bondzie i Batmanie mówi wręcz o pojawieniu się w kinie popularnym nowej tendencji, związanej z promowaniem realizmu, nie zawsze pierwszej próby, i psychologizmu, niekoniecznie pogłębianego:

To kino, któremu znudziło się bycie przede wszystkim rozrywką, kino, które pragnie awansować na górną półkę i stanowić nową jakość wynikającą ze znalezienia kompromisu pomiędzy czystą zabawą a wielką sztuką (z odchyleniem ku tej drugiej)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> K.J. ZARĘBSKI: *Agent 007: Face lifting...*, s. 28.

<sup>15</sup> M. KŁOBUKOWSKI: *O pewnej tendencji...*, s. 191.

Bond w filmach Campbella i Forstera na ogół nie przedstawia się klasyczną frazą „Nazywam się Bond. James Bond”<sup>16</sup> i nie pija „martini wstrząśniętego, nie zmieszanego”, zdarza się, że cierpi na bezsenność, a zraniony krwawi. Przyczyn takiej przemiany jest oczywiście wiele. Kłobukowski zwraca uwagę na to, że: „Potrzeba odnowienia skostniałej serii okazała się tak duża, że ten sam reżyser – Martin Campbell – który w *GoldenEye* pewnie operował całym bondowskim sztafażem, tym razem zburzył niemal wszystkie schematy i wyobrażenia na temat superagenta”<sup>17</sup>.

Nie należy jednak mówić w tym wypadku o całkowitym zarzuceniu dawnych konwencji i estetyk. Niektóre elementy znane z dawnego uniwersum Bonda nie tyle znikły z nowej serii, ile zostały sprawnie przesunięte i przecharakteryzowane. W *Quantum of Solace* Bond i jego pracodawcy mają do dyspozycji tylko dwa – ale za to potężne – gadżety. Pierwszym z nich jest telefon komórkowy, bardziej potrzebny bohaterowi, jak czasem można sądzić, niż broń; drugim – hipernowoczesny komputer reprezentujący informatyczną sieć oplatającą cały świat, dzięki której agenci MI6 zdają się mieć dostęp do wszelkich danych. W biurze, w którym pracuje M (Judi Dench), szefowa Bonda, stoły i ściany stają się *de facto* ekranami, na które można rzutować obrazy z potężnego komputera. Obrazy, warto dodać, które dzięki współczesnym interfejsom stają się niemal dotykane, fizyczne, przenośne. *Quantum of Solace* na ukrytym autotematycznym poziomie jest bowiem jednym z wielu filmów o patrzeniu i zapośredniczonych obrazach. Świat w nim przedstawiony to uniwersum pełne zdjęć, ujęć zarejestrowanych za pomocą telefonów komórkowych i ukrytych kamer, ekranów komputera itd. Obrazy te, nawet jeśli nie kłamią, cechują się, jak się zdaje, zauważoną przez teoretyków ponowoczesności właściwością wypierania, zastępowania rzeczywistości. Świat, w którym porusza się bohater filmu Forstera, wydaje się przez to podwójnie sztuczny, bo zapośredniczony

<sup>16</sup> W *Casino Royale*, będącym niejako opowieścią o „narodzinach” agenta, bohater wypowiada tę kwestię tylko raz – na końcu filmu, potwierdzając, że jego tożsamość jest już w pełni ukształtowana.

<sup>17</sup> M. KŁOBUKOWSKI: *O pewnej tendencji...*, s. 193.



zarówno w konwencjach, jak i w rozmaitych – na dodatek zakwestionowanych współcześnie – systemach reprezentacji.

Miłosz Kłobukowski widzi w nowej tendencji w obrębie filmów o Bondzie niebezpieczeństwo związane z przekreśleniem struktury mitycznej, na jakiej opierała się do tej pory formuła:

Rezygnacja ze wszystkich „smaczków”, refundujących schemat, uczłowieczanie upostaciowanego herosa, wprowadzenie zbytnej problematyki nie wydają się właściwymi posunięciami. Co więcej, raczej przeczą „genetycznym” uwarunkowaniom fenomenowi Bonda, który wywodzi się ze sfery podświadomości, mitu, a także zabawy<sup>18</sup>.

*Quantum of Solace*, w znacznie donioślejszym nawet stopniu niż *Casino Royale*, wydaje się opierać na dążeniu do ujawnienia, zde-maskowania tego, co do tej pory pozostawało w sferze archetypów czy mitów napędzających od środka formułę filmu bondowskiego. Jedną ze wskazówek naprowadzających na ten trop jest z pozoru niewiele znacząca scena, w której M, rozmawiając z Bondem, dokonuje demakijażu. Czynność ta, uznawana za typowo kobiecą, funkcjonuje tutaj niczym podwójny klucz interpretacyjny. Po pierwsze, wchodzi w dyskusję z utrwalonymi w kinie głównego nurtu toposami. Wszak nakładanie czy poprawianie makijażu było elementem skrząco wykorzystywanym np. przez *femmes fatales*, które dzięki temu zwracały w podwójny sposób uwagę na swoją atrakcyjność<sup>19</sup>. Tymczasem w *Quantum of Solace* demakijaż zarezerwowany jest dla M, która – mimo iż jest kobietą – nie stanowi w żadnej mierze obiektu seksualnego, pełniąc rolę kulturowo męską jako szef agentów MI6. Po drugie, wypada zwrócić uwagę również na to, że pojawia się tu właśnie demakijaż, a nie makijaż. Traktując to jako metaforę, można stwierdzić, że dla twórców filmu bardziej interesujące jest zdejmowanie warstw, masek, odsłanianie prawdziwego oblicza niż charakteryzowanie kolejnego filmu o przygodach Bonda zgodnie z utartymi

<sup>18</sup> Ibidem, s. 196.

<sup>19</sup> Jako przykład można podać scenę z *Podwójnego ubezpieczenia* Billy'ego Wildera (1944), w którym Phyllis Dietrichson zwraca na siebie uwagę Neffa, malując przed lustrem swoje usta i wygłaszając uwagi na temat poprawności swojego naprędcę wykonanego makijażu.



schematami i regułami. *Face lifting*, o którym wcześniej w kontekście *Casino Royale* i *Quantum of Solace* pisał Zarębski, być może jest pozorny, ogranicza się do powierzchni, podczas gdy to właśnie demaskaż stanowi o istocie nowego cyklu przygód agenta 007.

Wydaje się, że wiele z zastosowanych w *Quantum of Solace* środków formalnych i wątków ma charakter wręcz subwersyjny. Film Forstera jest wszak przeładowany elementami charakterystycznymi dla formuły filmu bondowskiego tak bardzo, że w niektórych fragmentach – najprawdopodobniej celowo – przechodzi w maniery, a nawet w kicz. Jako przykład można przywołać tu sekwencję rozgrywającą się w operze, kiedy to kolejne sceny akcji zostają zmontowane z fragmentami *Toski*, a Bond dokonuje kolejnych destrukcji przy dźwiękach muzyki Giacomo Pucciniego.

W tej mierze należy przyznać rację Miłoszowi Kłobukowskiemu – „nowy Bond” to zdecydowanie „inny Bond”, a może „wcale nie Bond”. Forster, tak jak wcześniej Campbell, przygląda się tworzącym ten fantazmat elementom, demaskując je poprzez ich nadmierną eksploatację. Czy jednak koniecznie musi to oznaczać zarzucenie genetycznej, mitycznej i archetypicznej formuły odpowiedzialnej za fenomen Bonda? Dekonstrukcja zakłada wszak dwa poziomy działania: nie tylko „destrukcję”, lecz także „konstrukcję”. Być może zatem Forster dokonuje redefinicji formuły i stojącego za nim mitu?

## Bond jako mit

M jest Królem, Bond zaś Rycerzem mającym do spełnienia misję; Bond jest Rycerzem, Czarny Charakter Smokiem; Kobieta i Czarny Charakter są niczym Piękna i Bestia; Bond, który przywraca Kobiecie radość życia, jest Księciem budzącym pocałunkiem Śpiącą Królową; pomiędzy Wolnym Światem i Związkiem Radzieckim, Anglią i krajami nieanglosaskimi ustanawia się relacja epicka jak między Rasą Wybraną i Rasą Niższą, Białym i Czarnym, Dobrem i Złem<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> U. ECO: *Struktury narracyjne u Fleminga*. W: IDEM: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. UGNIEWSKA. Warszawa 1996, s. 215.

Fragment klasycznej już interpretacji struktur narracyjnych w powieściach Iana Fleminga, jakiej dokonał Umberto Eco, każe spojrzeć na fenomen Bondy przez pryzmat jego związków z baśnią, opowieściami o herosach oraz mitami. Próbę taką podejmuje Miłosz Kłobukowski, stwierdzając, iż agent 007 (w klasycznych filmach) działa tak jak bohater mityczny:

[...] otrzymuje na początku wezwanie do podjęcia wędrówki, wykonania misji. [...] Następnie bohater musi dokonać katabazy. W tym celu trzeba przejść przez strzeżony próg. Po pokonaniu strażnika heros znajduje się w świecie śmierci, świecie wywróconym na opak, w którym dostąpi ostatecznego wtajemniczenia, zawrze hierogamię, pokona antagonistę, wspomagany przez pomocników i ich cudowne dary, oraz wykradnie magiczny eliksir. Następnie wróci do świata żywych, ścigany przez zauszników antagonisty, aby za pomocą zdobytego dobra przywrócić ład i dostąpić przebóstwienia. [...] Wynika stąd jasno, że różne wersje przygód agenta 007 mają, podobnie jak mity heroiczne, podłoże archetypowe, a więc pełnią funkcję symboliczną i stają się symptomami działalności nieuświadomionej części psyche<sup>21</sup>.

Oczywiście funkcje takiej opowieści mają naturę kompensacyjną, służą zaspokajaniu potrzeb, opierają się na mechanizmie pocieszycielskim<sup>22</sup>. Zdaniem Kłobukowskiego to właśnie ta funkcja uległa zaburzeniu wraz z rozpoczęciem nowej, realistycznej serii filmów o Bondzie:

Filmy o Bondzie nigdy [...] nie stawiały na realizm. Były uwspółcześnionymi realizacjami baśni, zawierały schemat mitycznej wędrówki herosa powtarzający się we wszystkich mitach i rytuałach. Celem „Bondów” było eskapistyczne zabieranie widza w niezwykłą i bajeczną krainę luksusu niedostępną dla przeciętnych ludzi<sup>23</sup>.

Akcentując związki filmów o Bondzie ze strukturami mitycznymi, archetypami i zabawą, autor artykułu bliski jest rozumieniu fantazmatu i wyobraźni, o jakim pisała Hanna Segal. Nie można jed-

<sup>21</sup> M. KŁOBUKOWSKI: *O pewnej tendencji...*, s. 195–196.

<sup>22</sup> Por. *ibidem*, s. 196.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 197.

nak nie zauważyć, że opowieść mityczna może pełnić wiele funkcji, nie tylko tę kompensacyjną.

O tym, że Forster w *Quantum of Solace* bynajmniej nie odziera filmu bondowskiego z mitycznego sztafażu, może świadczyć już samo ukształtowanie przestrzeni świata przedstawionego. I nie chodzi tutaj tylko o to, że Bond podczas swojej misji odwiedza urokliwe, niemalże baśniowe miejsca, ani o to, że w niektórych sekwencjach wędruje ciemnymi, wąskimi zaułkami nasuwającymi skojarzenia z psychoanalitycznymi symbolami podświadomości. Świat przedstawiony w *Quantum of Solace* ma charakter przestrzeni mitycznej przede wszystkim dlatego, że specjalną rolę pełnią w nim żywioły, co więcej, to właśnie one znajdują się w centrum intrygi. Przez większą część filmu Bond tropi przedstawicieli organizacji Quantum, która przeprowadza machinacje związane z przejęciem pozornie bezużytecznych połaci boliwijskiej ziemi. Początkowo MI6 podejrzewa, że może chodzić o pokłady ropy naftowej, surowca, którego światowe zasoby kurczą się w zastraszającym tempie. W trakcie rozwoju intrygi wychodzi na jaw, że najcenniejszym surowcem, o jaki zabiegają członkowie Quantum, jest woda. Przejmując wybrane tereny na obszarze Boliwii, bohaterowie zamierzają kontrolować zasoby wodne całego, cierpiącego z powodu suszy, kraju. Co więcej, do Bondy dołącza Camille, która powiązana zostaje z żywiołem ognia: bohaterka przepracowuje ciągle traumę pożaru, w którym zginęła cała jej rodzina, a jej konfrontacja z generałem Medrano rozgrywa się pośród płomieni, z których ostatecznie ratuje Camille Bond. Zanim jednak bohaterowie zbliżą się do realizacji swoich celów, wykonają niebezpieczny manewr w powietrzu, wyskakując z samolotu z zaledwie jednym spadochronem i przeżywając bolesny upadek na skalistej pustyni.

Tak mocne eksponowanie wątków związanych z żywiołami może sygnalizować, że mamy tu do czynienia z mitem. Nie byłby to jednak mit heroiczny, o którym pisał Kłobukowski, lecz raczej mit bliski Bachelardowskiemu marzeniu kosmicznemu, którego istotą jest zamieszkiwanie świata<sup>24</sup>. Na takim głębokim poziomie *Quan-*

---

<sup>24</sup> Por. G. BACHELARD: *Poetyka marzenia*. Przeł. L. BROGOWSKI. Gdańsk 1998, s. 202–203.

*tum of Solace* jako film o przygodach Jamesa Bonda pozostaje formą wyrazu „podświadomości kolektywnej, wrażliwej na mitologiczne ukształtowanie wszelkich narracji”<sup>25</sup>, a jego temat będzie się wiązał właśnie, *nomen omen*, z zamieszkiwaniem świata. Jawne proekologiczne przesłanie filmu Forstera, manifestujące się w wątku nadmiernej eksploatacji surowców, która już wkrótce może uczynić naszą planetę niezdatną do zamieszkiwania, wydaje się zaledwie wierzchołkiem góry lodowej. Reprezentacje żywiołów otwierają się wszak zawsze na liczne symboliczne interpretacje, odsyłają do podstawowych kategorii kultury, związanych z tym, co męskie i żeńskie, z życiem i śmiercią, z racjonalnym i irracjonalnym.

W filmie Forstera dokonuje się rodzaj symbolicznego oczyszczenia świata, akt jego ponownych narodzin. Nie bez znaczenia wydaje się, że akt ten rozegrany zostanie na pustyni, którą można odczytać jako reprezentację rzeczywistości jeszcze nieuporządkowanej, świata niezdatnego do życia, a zarazem przestrzeń będącą mitycznym „wszędzie i nigdzie”. Co więcej, w akcie tym uczestniczyć będzie para bohaterów: Bond i Camille, w jednej ze scen wyłaniający się z jednorodnej przestrzeni pustyni niczym dopiero co stworzeni pierwsi ludzie. Camille została skrzywdzona przez ogień (w symbolicznym odczytaniu jest to pierwiastek męski), w końcu jednak zatriumfuje. W jednej z końcowych scen ogień objawi swoje inne znaczenie, pojawi się już nie jako sygnał bezwzględnego patriarchatu, ale w funkcji oczyszczającej, zagarniając resztki zbrodniczej działalności generała Medrano. Z kolei Bond, podążający za wodą (symbolizującą zarówno to, co kobiece, jak i to, co irracjonalne<sup>26</sup>), odnajdzie tytułową „szczyptę ukojenia”, odrodzi się na nowo w scenerii pokrytego śniegiem (kolejny symbol) Kazania.

Bond w dalszym ciągu pozostaje także realizacją archetypu *trickstera*, „błazna, będącego wysłannikiem bogów, łączącego i mającego za zadanie pojednać dwa światy, wyrazić »podwójną prawdę«,

<sup>25</sup> Por. M. KŁOBUKOWSKI: *O pewnej tendencji...*, s. 194.

<sup>26</sup> Na temat symbolicznego znaczenia żywiołów por. J.E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000, s. 284, 457.

posługującego się w tym celu grą, maskaradą, teatrem”<sup>27</sup>. Miłosz Kłobukowski zwraca uwagę na to, że figura ta może być kontaminacją wielu cech, także tych przypisywanych archetypom cienia i starego mędrca<sup>28</sup>. W *Quantum of Solace* Bond w dalszym ciągu gra, udaje kogoś innego, stosuje liczne maskarady. Różnica polega na tym, że na pierwszy plan wysuwają się jego mroczna strona, ambiwalencja i dwoistość jego natury. Agent 007 funkcjonuje jako *trickster* nawet na poziomie fabuły *Quantum of Solace*, zwłaszcza w momencie, kiedy sprzeciwia się swoim przełożonym i prowadzi grę na kilku frontach, podążając tropem wrogiej organizacji i uciekając przed innymi agentami MI6.

Pośród wielu symbolicznych znaczeń *trickstera* jest także i takie, które mówi, że jest on rzecznikiem zmiany, przeobrażeń. Film Marca Forstera z pewnością jest świadectwem przeobrażeń zachodzących w charakterze zbiorowego fantazmatu, jakim jest James Bond. Odwołując się polemicznie do stwierdzenia Miłosza Kłobukowskiego, że agent 007 w wydaniu Campbella i Forstera przestaje spełniać swoje funkcje kulturowe, można stwierdzić, że zaniechanie niektórych funkcji tej postaci niekoniecznie musi oznaczać jej popadnięcie w niebyt. Nawet jeśli współczesne filmy o Bondzie nie realizują zasady kompensacyjnej i nie pozwalają na ukazywanie przemocy oswojonej, znajdującej się pod kontrolą i możliwej do zaakceptowania<sup>29</sup>, nie sposób nie zauważyć, że wpisując się w ogólniejszą tendencję związaną z dekonstrukcją modelu popkulturowego herosa, mówią nam wiele o przeobrażającej się kulturze i wartościach podlegających nieustannym redefinicjom.

<sup>27</sup> M. KŁOBUKOWSKI: *O pewnej tendencji...*, s. 194.

<sup>28</sup> Por. *ibidem*, s. 195.

<sup>29</sup> Por. *ibidem*, s. 198.

## Marzyciel w Fabryce Snów

Rodzaj instytutu liści, niewątpliwie. Bo szło się pod górę  
z gałązki na gałązkę, jak po stopniach, w dość nieoczekiwany  
przebłysk wiosennego słońca – bo po drugiej stronie  
wiersza i szutrowego snu  
był kwiecień, złożony jak dłoń dziecka  
karmiącego koszatkę w rogu pokoju.  
A w nocy było ciszej, tak jakby deszcz był szyfrem;  
tropy wiodły w przyszłość, która na pewno  
niosła odroczone słowa, sypała nimi dokoła.  
A on chodził i łapał, i tylko to się liczyło<sup>1</sup>.

Nienazwaną bohaterką zacytowanego fragmentu wiersza Jacka Gutorowa jest wyobraźnia. Rzeczywistość przedstawiona w *Preludium* rozpada się na dwa światy. Choć są one bardzo różne (w jednym z nich panuje jesień, w drugim wiosna), znajdują się blisko siebie, wręcz przenikają się w ulotnym niczym marzenie wspomnieniu. Granica między nimi jest tak cienka, jak to tylko możliwe – ustanawiają ją sen i wiersz, dwie domeny wyobraźni. A jednak, jak wspomniałam, imaginacja jest nienazwaną bohaterką tego liryku. Jej nazywanie, bezpośrednie wskazywanie nie jest zresztą potrzebne. Wystarczy, że podmiot liryczny zdaje sobie sprawę z istnienia jakiejś siły, która pozwala piąć się „z gałązki na gałązkę”, aż do „nieoczekiwanego przebłysku słońca”. Siły, która sprawia, że nocny deszcz wydaje się szyfrem – odpowiedzialnej za to, że zwykła, codzienna rzeczywistość sprawia niekiedy wrażenie całkiem nie-zwykłej i zaskakującej. Siły wreszcie, która jest bardzo aktywna na polu pamięci, chętnie łącząc się ze wspomnieniami – w tym wypadku ze wspomnieniem pewnego zwyczajnego jesiennego popołudnia.

W filmach Marca Forstera bardzo często mamy do czynienia z sytuacją zarysowaną w wierszu Gutorowa: wyobraźnia, choć nie-

---

<sup>1</sup> J. GUTOROW: *Preludium*. W: IDEM: *Linia życia*. Kraków 2006, s. 7–8.

nazwana, okazuje się szczeliną między światami, mocą oddziaływającą z ukrycia, zmieniającą sposób, w jaki podmiot postrzega świat i swoje w nim miejsce. Z ciemności życiowej tragedii Leticia i Hank w *Czekając na wyrok* przechodzą do świata niepewnej nadziei; Henry z *Zostań* balansuje na granicy snu i jawy, życia i śmierci; James Barrie w *Marzycielu* zanurza się w magicznej Nibylandii, by wydobyć z niej to, co najlepsze i podzielić się tym ze światem; Karen z *Przypadku Harolda Cricka* otwiera drzwi dzielące ją od rzeczywistego świata, a sam Harold przekracza próg własnej podmiotowości; Amir w *Chłopcu z latawcem* wychodzi wreszcie z mroków poczucia winy w światło przebaczenia. Przekroczenie granicy, dokonanie transgresji w każdym z wymienionych wyżej przypadków wiąże się w ten czy inny sposób z problemem wyobraźni. To ona, nawet jeśli nie zostaje nazwana, odpowiada za przemiany zachodzące w postawach bohaterów dzieł Forstera, współdziałając z innymi siłami, zwłaszcza z poczuciem tożsamości i podmiotowości oraz pamięcią. Zagłębiając się w światy przedstawione przez reżysera, odkryć można owo skryte działanie wyobraźni na różnych poziomach: uczestniczy ona zarówno w procesach psychologicznego przezwyciężania traumy (*Marzyciel*, *Czekając na wyrok*), jak i w quasi-filozoficznym dookreślaniu własnej podmiotowości (*Przypadek Harolda Cricka*) czy w niekoniecznie świadomych zabiegach estetyzowania codzienności i własnych wspomnień (zwłaszcza w *Zostań*).

Wyobraźnia w twórczości Forstera jest jednak nie tylko kategorią psychologiczną, filozoficzną czy estetyczną. Choć reżyser nie definiuje jej wprost, filmy takie jak *Marzyciel* czy *Przypadek Harolda Cricka* są dowodami na to, że dla twórcy stanowi ona problem z pewnych względów niejednoznaczny, wymagający przemyślenia i reinterpretowania, a jej wytwory – na przykład fantazmaty takie jak James Bond z *Quantum of Solace* – nieustannie przyciągają uwagę, skłaniając do refleksji nad stanem współczesnej kultury. Forster zadaje pytania istotne – na przykład o to, czy nie powinniśmy wyznaczać granic wyobraźni, mimo że jest ona głównym źródłem dzieła sztuki. Albo o to, jak może działać imaginacja zaprzęgnięta w mechanizm przywoływania wspomnień i nadawania im sensu. Wreszcie o to, jakie jest jej miejsce w naszym codziennym życiu – życiu ludzi nie-



koniecznie żywiących artystyczne ambicje, ale wciąż skazanych na posługiwanie się wyobraźnią w każdej niemal chwili swego istnienia – podczas snu i w momencie umierania. W tym ujęciu imaginacja przedstawia się jako kategoria, którą wcześniej określiłam mianem antropologicznej. Innymi słowy, mieści się w szeregu tych pojęć, które z dzisiejszej perspektywy wydają się szczególnie istotne w dookreślaniu miejsca człowieka w świecie, a przez to wymagających nieustannego poddawania ich analizie. Analizie, warto dodać, która może przybrać zarówno formę obszernych traktatów (takich jak książki Bachelarda), jak i bardziej skromny kształt refleksji prowadzonych na marginesie filmów twórcy zawieszonego między hollywoodzką formułą kina a autorskością.

Forster bardzo chętnie sięga po najnowocześniejszą technologię – wizualna strona jego dzieł jest dopracowana pod każdym względem, przepełniona efektami specjalnymi, zwłaszcza komputerowymi. Jeśli Edgar Morin miał rację i kino rzeczywiście powstało po to, by służyć ludzkiej wyobraźni i pobłażać jej najskrytszym, najbardziej wymyślnym zachciankom, to Forster z pewnością należy do twórców świadomych faktu, że w dzisiejszych czasach możliwości takiego właśnie współgrania imaginacji z filmem są wprost nieograniczone. I dlatego nie waha się korzystać z narzędzi, jakich dostarcza mu najnowsza technika. Jednak dzieła reżysera nie są stuprocentowymi hollywoodzkimi *blockbusterami*, nastawionymi wyłącznie na efektowność i wartką akcję, choć oczywiście mieszczą się w tak zwanym *mainstreamie*. Począwszy od *Czekając na wyrok*, na *Quantum of Solace* skończywszy, w filmach Forstera wyczuwalne jest pewne napięcie. Choć *Marzyciel* wydaje się na pierwszy rzut oka utrzymaną w melodramatycznym tonie pochwałą wyobraźni, przy uważniejszym spojrzeniu okazuje się, że równie dobrze można go interpretować jako ostrzeżenie przed pobłażaniem własnej fantazji. Co z tego, że Karen Eiffel z *Przypadku Harolda Cricka* stworzyła dzięki swej wyobraźni wiele wspaniałych książek, skoro zapatrzona w wyimaginowane światy nie zauważyła, że – podobnie jak Harold – nie zaznała prawdziwego życia?

Wyobraźnia jest wspaniałą siłą, zdaje się mówić Forster, ale potrafi też zastawiać bardzo groźne pułapki. Najprostszą z nich jest



ta ukazana w jednym z fragmentów *Chłopca z latawcem*, w którym Amir pisze piękne i smutne opowiadanie o człowieku, którego łyzy zamieniały się w perły. Chcąc się jak najbardziej wzbogacić, mężczyzna zabija wreszcie własną żonę i opłakuje jej śmierć. Piękna wizja Amira jest jednak nielogiczna, na co wskazuje Hassan, pytając, dlaczego bohater opowiadania po prostu nie użył do swych celów cebuli. Mały Hazara udowadnia Amirowi, że dał się zwieść pięknym, ale złudnym fantazjom. A przecież wystarczy czasem szczypta zdrowego rozsądku, by najwspanialsze pałace wyobraźni legły w gruzach, ujawniając swą kruchość. Napomnienie Forstera wydaje się o tyle istotne, że współcześnie film, jak żadna inna sztuka, z łatwością może wpaść w pułapkę kreowania ładnych, ale pustych i nielogicznych wizji. Umożliwia to zwłaszcza niezwykle zaawansowana technologia oraz ekspansja nowych mediów powielających i generujących coraz to nowe obrazy, niemające odniesienia w rzeczywistości. Chociaż Forster chętnie korzysta z ontologicznego związku kina i wyobraźni, o jakim wspominał Morin, przeczuwa też to, o czym pisał Deleuze – film, tak swobodnie i sprawnie konstruujący obrazy współgrające z najśmielszymi wyobrażeniami, staje się rodzajem psychologicznego automatu i, paradoksalnie, tłumi kreatywność indywidualnej wyobraźni. Nasze marzenia i wyobrażenia ulegają standaryzacji, a wizje, którymi się zachwycamy, nie tylko w ciemności sal kinowych, stają się pułapką, coraz bardziej utrudniając nam odróżnianie obrazów od rzeczy.

Pozostając na usługach Fabryki Snów, Forster pozostawia sobie – być może stosunkowo niewielki i dla części widzów z pewnością niewidoczny – margines na mówienie o tym, że zdaje sobie sprawę z zagrożeń, jakie wiążą się z uznaniem filmu za sztukę mającą na celu jedynie usługiwanie, a nie stawianie wyobraźni wyzwiań. Ostatecznie bowiem prawdziwe sny nie powinny się rodzić w fabryce, choć taki układ (i taka obieguwa nazwa Hollywood) z pewnością potwierdza intuicje Deleuze’a związane z automatyzmem wpisanym w naturę kina.

Pytany w jednym z wywiadów o powody, dla których zdecydował się nakręcić adaptację *Chłopca z latawcem*, którego fabuła rozgrywa się w społeczności Afgańczyków, Forster stwierdził:

Wolę czasem opowiadać historie pochodzące z kultur innych niż moja własna. [...] Muszę wówczas mieć pewność, że przedstawione postaci nie są stereotypowe. Muszę unikać posługiwania się kliszami. Muszę się pilnować i starać się być autentycznym i prawdziwym. Trzeba również słuchać ludzi i zgromadzić wiele różnych perspektyw. Kiedy opowiadasz historię o kulturze, którą myślisz, że znasz, stajesz się znacznie mniej otwarty i bardziej skłonny do wygłaszania sądów<sup>2</sup>.

Wyjść poza stereotyp, kliszę, eksplorować nieznane – czy nie na tym między innymi polega sztuka podtrzymywania wyobraźni w nieustannym ruchu poprzez dostarczanie jej kolejnych bodźców? Oczywiście, jest to sztuka wyjątkowo trudna w warunkach coraz bardziej zestandaryzowanych marzeń produkowanych nieustannie przez Fabrykę Snów. Wracając do zadanego wcześniej pytania o to, czy Marca Forstera wypada uznać za autora czy raczej filmowego rzemieślnika, należałoby stwierdzić, że jest on rzemieślnikiem o tyle, o ile jest to konieczne w systemie najnowszego kina głównego nurtu i takim autorem, na którego owo kino może sobie pozwolić: niewyłamującym się zbyt z ogólnie przyjętych ideologii i standardów, ale zostawiającym sobie margines na próby odpowiadania na nurtujące współczesną kulturę pytania. Marc Forster jest marzycielem w Fabryce Snów – jednym z niewielu zapewne – kimś, kto mimo wszystko opiera się standaryzacji filmowych marzeń, i subtelnie, bez naruszania ich struktury, podaje je w wątpliwość. Być może owa nieśmiała strategia autorska najbardziej dostrzegalna jest w chwilach, w których rzeczywistość przedstawiana w filmach Forstera zaczyna – tak jak w *Zostań* – skłaniać do zadawania pytań o to, jaka instancja stoi za prezentowanymi na ekranie obrazami. I to właśnie na tym ukrytym poziomie, wymagającym znacznego zaangażowania widza, pojawiają się wątki dziwniejsze niż fikcja, jak głosi oryginalny tytuł jednego z filmów reżysera. A wyobraźnia nie jest już tylko tematem dzieł – jest także ich źródłem, uzasadnieniem i ich wspólnym mianownikiem.

<sup>2</sup> R. HAMID: *Adapting „The Kite Runner”*. An Interview with Marc Forster. „Cineaste” 2007, nr 1. Podaję za archiwum internetowym czasopisma „Cineaste”: <http://www.cineaste.com/articles/an-interview-with-marc-forster.htm>. Data dostępu: 18 maja 2011.



# Filmografia

*Chłopiec z latawcem (The Kite Runner)*. USA 2007.  
*Czekając na wyrok (Monster's Ball)*. Kanada/USA 2001.  
*Everything Put Together*. USA 2000.  
*LX Forty*. Szwajcaria 2009.  
*Machine Gun Preacher*. USA 2011.  
*Marzyciel (Finding Neverland)*. USA/Wielka Brytania 2004.  
*Przypadek Harolda Cricka (Stranger Than Fiction)*. USA 2006.  
*Quantum of Solace*. USA/Wielka Brytania 2008.  
*Zostań (Stay)*. USA 2005.



## Bibliografia

- ABRAMS M.H.: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. Gdańsk 2003.
- ARYSTOTELES: *O duszy*. Przeł. P. SIWEK. Warszawa 1988.
- Autor w filmie. *Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*. Red. M. HENDRYKOWSKI. Poznań 1991.
- BACHELARD G.: *Płomień świecy*. Przeł. J. ROGOZIŃSKI. Gdańsk 1996.
- BACHELARD G.: *Poetyka marzenia*. Przeł. L. BROGOWSKI. Gdańsk 1998.
- BACHELARD G.: *Wyobrażenia i materia*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka*. Wybór pism. Wyb. H. CHUDAK. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.
- BACIA B.: *Simpsonowie w aurze kultu*. „artPapier” 2008, nr 10. <http://www.artpapier.com>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- BARRIE J.M.: *Piotruś Pan i Wendy*. Przeł. M. RUSINEK. Kraków 2006.
- BARTHES R.: *Światło obrazu*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 1996.
- BAUDRY J.L.: *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. HELMAN. Kraków 1992.
- BENNETT T., WOOLLACOTT J.: *The Moments of Bond*. In: *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*. Ed. C. LINDER. Manchester–New York 2003.
- BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- BUBER M.: *Problem człowieka*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1993.
- BUCKLAND W.: *Introduction: Puzzle Plots*. In: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Ed. W. BUCKLAND. Malden–Oxford 2009.
- CAILLOIS R.: *Gry i ludzie*. W: IDEM: *Żywioł i ład*. Wyb. A. OSĘKA. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1973.
- CHONIN N.: *Suicidal Client Leads Doc Down Rabbit Hole*. „San Francisco Chronicle” October 21, 2005, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=Icla/2005/10/21/DDGJNFB7H31.DTL&type=movies>. Data dostępu: 20 czerwca 2008.
- CIRLOT J.E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2000.
- DARGIS M.: *Something Is Happening, but Who Knows What It Is?* „The New York Times” October 21, 2005. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=980CE7D7123FF932A15753C1A9639-C8B63>. Data dostępu: 14 maja 2012.
- DELEUZE G.: *Kino*. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008.
- DERRIDA J.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003.
- DOMAŃSKA E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 1999.
- DYBEL P.: *Hanna Segal – psychoanaliza rozumu i namiętności*. W: H. SEGAL: *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Kraków 2010.

- EBERT R.: *Stay*. „Chicago Sun-Times” October 21, 2005. <http://rogerbert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/articles?AID=/20051020/REVIEWS/51005003>. Data dostępu: 20 czerwca 2008.
- Eco U.: *Struktury narracyjne u Fleminga*. W: IDEM: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. UGNIĘWSKA. Warszawa 1996.
- FOUCAULT M.: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Warszawa 1977.
- FREUD S.: *Objaśnienie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996.
- GIRARD R.: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. KOT. Warszawa 2001.
- GOŁĄSZEWSKA M.: *Wzniosłość*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 1997.
- GUTOROW J.: *Preludium*. W: IDEM: *Linia życia*. Kraków 2006.
- HADAMIK Z.: *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 114–139.
- HALTOF M.: *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*. Kraków 2001.
- HAMID R.: *Adapting „The Kite Runner”*. An Interview with Marc Forster. „Cineaste” 2007, nr 1. <http://www.cineaste.com/articles/aninterview-with-marc-forster.htm>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- HELLER M.: *Nauka i wyobraźnia*. Kraków 1995.
- HELMAN A.: *Na tropach autora*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 44–58.
- HERBERT Z.: *Pan Cogito i wyobraźnia*. W: IDEM: „Raport z oblężonego Miasta” i inne wiersze. Wrocław 1992.
- HOSSEINI K.: *Chłopiec z latawcem*. Przeł. J. RYBICKI. Warszawa 2008.
- JAKUBOWSKA M.: *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*. Kraków 2003.
- JANION M.: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.
- JOPKIEWICZ T.: *Ojcowie i synowie*. „Kino” 2002, nr 6, s. 45–46.
- KANT I.: *Krytyka władzy sądszenia*. Przeł. J. GAŁECKI. Warszawa 1986.
- KEMPNA M.: *Warsztat mechanika (z Dostojewskim w tle)*. „artPapier” 2005, nr 24. <http://www.artpapier.com>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- KINDER M.: *Sen jako sztuka: model twórczego współdziałania między obrazem wizualnym a opowiadaniem*. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. HELMAN. Kraków 1992.
- KŁOBUKOWSKI M.: *O pewnej tendencji kina popularnego*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 191–209.
- KONEFAŁ S.J.: *Przypadek Harolda Cricka*. „Kino” 2007, nr 5, s. 63.
- KRUKOWSKA H.: *Indywidualizm*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 1997.
- LOSKA K.: *Postmodernizm*. W: *Encyklopedia kina*. Red. T. LUBELSKI. Kraków 2003.



- LYOTARD J.-F.: *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. BIEŃCZYK. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 173–189.
- Mały słownik języka polskiego PWN. Red. E. SOBOL. Warszawa 1997.
- MARKIEWICZ P., PRZYBYSZ P.: *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*. W: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*. Red. P. FRANCUZ. Warszawa 2007.
- MATYSEK M.: „Opowiadać znaczy żyć”, czyli o pewnym sposobie rozumienia narracji. „Kultura Współczesna” 2007, nr 2, s. 40–50.
- McCARTHY T.: *Stay*. „Variety” October 21, 2005. <http://www.variety.com/review/VE117928621.html?categoryid=31&cs=1>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- MENCWEL A.: *Wyobraźnia antropologiczna*. Warszawa 2006.
- MERLEAU-PONTY M.: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001.
- MICHAŁOWSKA M.: *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Kraków 2007.
- MORIN E.: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa 1975.
- MORRIS W.: „Stay” Is Neither Thrilling Nor Psychological. „Boston Globe” October 21, 2005. <http://www.boston.com/movies/display?display=movie&id=8923>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- MRÓZ P.: „Wyobraźnia”. *Pierwsze dzieło młodego Sartre’a*. W: J.-P. SARTRE: *Wyobraźnia*. Przeł. A. ŚPIEWAK, P. MRÓZ. Kraków 1998.
- NEAD L.: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. FRANUS. Poznań 1998.
- NIESZCZERZEWSKA M.: *Narracje miejskiej wyobraźni*. Poznań 2009.
- OLESZCZYK M.: *Przypadek Harolda Cricka*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 21, s. 23.
- OLSZEWSKI J.: *Chłopiec z latawcem*. „Kino” 2008, nr 2, s. 74–75.
- PASCAL B.: *Myśli*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY). Warszawa 1953.
- PAWELEC D.: *Miedzy zwierciadłem a lampą. Rola romantycznej „metafory umysłu” w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. „Elegia na odejście pióra atramentu lampy”*. W: *Dialogi z romantycznym kontekstem. Szkice o poezji polskiej*. Red. J. DEMBIŃSKA-PAWELEC, A. DZIADEK. Katowice 2006.
- PESSOA F.: *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Wyb. i przeł. J.Z. KLAWE. Warszawa 1995.
- PICO DELLA MIRANDOLA G.: *Oratio de hominis dignitate*. Cyt. za: S. SZCZEPANIAK: *Rola wyobraźni w tworzeniu przestrzeni życia społecznego*. W: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z estetyki, literatury i sztuki*. Red. E. PODREZ, A. CZYŻ. Warszawa 2002.
- PIETRASIK Z.: *Zostań*. „Polityka” 2006, nr 13, s. 58.
- PINSKY M.: *The Gospel According To Homer*. <http://snpp.com/other/articles/gospel-homer.html>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- PODREZ E.: *Rola wyobraźni w kształtowaniu świadomości moralnej*. W: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z estetyki, literatury i sztuki*. Red. E. PODREZ, A. CZYŻ. Warszawa 2002.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.

- ROUSSEVE D.: *Individualism versus Paternalism: An Analysis of Homer J. Simpson*.  
<http://www.snpp.com/other/papers/dr.paper.html>. Data dostępu: 18 maja 2011.
- SARTRE J.-P.: *Wyobraźnia*. Przeł. A. ŚPIEWAK, P. MRÓZ. Kraków 1998.
- SEGAL H.: *Marzenia sennie, wyobrażenia i sztuka*. Kraków 2010.
- SŁAWEK T.: *Bóg, przyjaźń, myśl. Czytając Blake'a i Miłosza*. W: IDEM: *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości. Wybór esejów*. Wyb. Z. KADŁUBEK. Katowice 2006.
- SŁAWEK T.: *Jacques Derrida albo etyka gościnności*. W: IDEM: *Żaglowiec, czyli Przeciw swojskości. Wybór esejów*. Wyb. Z. KADŁUBEK. Katowice 2006.
- SOCHOŃ J.: *Wyobrażenia w filozofii. (Zagrożenia i nadzieje)*. W: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z estetyki, literatury i sztuki*. Red. E. PODREZ, A. CZYŻ. Warszawa 2002.
- STANKOWSKA A.: *Wyobrażenia Pana Cogito*. W: *Czytanie Herberta*. Red. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI, E. WIEGANDT. Poznań 1995.
- STAROBINSKI J.: *Wskazówki do historii pojęcia wyobrażenia*. Przeł. W. KWIATKOWSKI. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 217–232.
- STEINER G.: *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 2004.
- SZCZEPANIAK S.: *Rola wyobraźni w tworzeniu przestrzeni życia społecznego*. W: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z estetyki, literatury i sztuki*. Red. E. PODREZ, A. CZYŻ. Warszawa 2002.
- SZYŁAK J.: *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*. Kraków 2001.
- SZYMUTKO S.: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998.
- TAYLOR Ch.: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996.
- TAYLOR Ch.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI et al. Oprac. T. GADACZ. Warszawa 2001.
- TRĄBKA J.: *Wyobrażenia*. Kraków 2001.
- WAKSMUND R.: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*. Wrocław 2000.
- WILKOSZEWSKA K.: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000.
- WOJCIECHOWSKI P.: *Marzyciel*. „Kino” 2005, nr 2, s. 54–55.
- ZARĘBSKI K.J.: *Agent 007: Face lifting*. „Kino” 2008, nr 12, s. 26–28.

## Indeks osobowy\*

### A

Abrams Meyer Howard 20, 21, 163  
Amenábar Alejandro 56  
Anderson Brad 56, 64  
Aronofsky Darren 51, 60, 77  
Arterton Gemma 146  
Arystoteles 13, 14, 33, 163  
Austen Jane 49, 52, 82

### B

Bachelard Gaston 11, 25–27, 29–33, 48, 152, 157, 163  
Bachórz Józef 19, 36, 164, 165  
Bachtin Michaił 104  
Bacia Błażej 103, 163  
Bale Christian 64  
Barrie James Matthew 7, 8, 80, 81, 84–95, 97, 156, 163  
Barthes Roland 101, 130, 133, 134, 144, 163  
Baudry Jean-Louis 42, 163  
Baumgarten Aleksander Gotlieb 16  
Bazin André 144  
Bennett Tony 144, 163  
Bergson Henri 35, 44  
Berry Halle 118  
Bielik-Robson Agata 36, 37, 163  
Bieńczyk Marek 19, 165  
Blair Hugh 20  
Blake William 17, 102, 164  
Boe Christoffer 82, 83, 111  
Bogart Humphrey 144  
Bonnievie Maria 83  
Boyle Peter 120

Brogowski Leszek 30, 152, 163  
Brooks James Lawrence 99  
Buber Martin 85, 163  
Buckland Warren 56, 57, 163  
Burke Edmund 18  
Burton Tim 50, 51  
Butler Gerard 118

### C

Caillois Roger 89–91, 163  
Calhoun Coronji 118  
Campbell Martin 147, 148, 150, 154  
Chonin Neva 55, 163  
Christie Julie 80, 84  
Chudak Henryk 29, 163  
Cirlot Juan Eduardo 153, 163  
Clouet Jean 133  
Coleridge Samuel 20  
Combs Sean 120  
Cosio Joaquin 146  
Cox Paul 50, 164  
Craig Daniel 146  
Cronenberg David 102  
Crowe Cameron 56  
Czapliński Przemysław 166  
Czyż Antoni 13, 165, 166

### D

Dargis Manohla 58, 163  
Deleuze Gilles 43–47, 107, 158, 163  
Dembińska-Pawelec Joanna 22, 165  
Dench Judi 148  
Depp Johnny 8, 79, 80  
Derrida Jacques 19, 86, 164, 166

---

\* Indeks nie obejmuje postaci fikcyjnych zawartych w tekście.

Dick Philip Kindred 98  
Dinesh Ali 118  
Domańska Ewa 34, 164  
Dostojewski Fiodor 56, 87, 104, 164  
Dybel Paweł 74, 75, 164  
Dziadek Adam 22, 163

**E**

Eastwood Clint 51  
Eberhardt Konrad 39, 165  
Ebert Roger 62, 73, 164  
Ebrahimi Zekeria 118  
Eco Umberto 150, 151, 164  
Ehsas Elham 122  
Einstein Albert 12  
Eliot Thomas Stearns 36  
Ershadi Homayoun 122

**F**

Fedewicz Maria Bożena 20, 163  
Fellini Federico 50  
Ferrell Will 98, 112  
Field Todd 51  
Fleming Ian 150, 151, 164  
Foucault Michel 34, 164  
Fox Oliver 92  
Francastel Pierre 41  
Francuz Piotr 48, 165  
Franus Ewa 20, 163  
Freud Zygmunt 27, 28, 60–63, 66, 69, 74,  
87, 142, 164  
Friedrich Caspar David 20

**G**

Gadacz Tadeusz 38, 166  
Gałęcki Jerzy 18, 164  
Garbo Greta 144  
Girard René 122–124, 164  
Gołaszewska Maria 19, 164  
Gosling Ryan 55, 58  
Goya Francisco 71  
Greenaway Peter 50

Groening Matt 98, 99  
Gruszczyński Marcin 38, 166  
Gutorow Jacek 155, 166  
Gyllenhaal Maggie 112

**H**

Hadamik Zofia 144, 164  
Hale Tony 113  
Haltof Marek 50, 164  
Hamid Rahul 159, 164  
Haneke Michael 99  
Heller Michał 11, 12, 164  
Helman Alicja 42, 52, 141, 163, 164  
Hendrykowski Marek 163  
Henriksson Krister 83  
Herbert Zbigniew 13, 15, 17, 21–23, 36, 37,  
164–166  
Herzog Werner 50  
Higmore Freddie 80  
Hoffman Dustin 80, 84, 103  
Hoskins Bob 60  
Hosseini Khaled 51, 117, 125–127, 135, 136,  
138, 139, 164  
Husserl Edmund 26, 27

**J**

Jakubowska Małgorzata 44–47, 164  
Janion Maria 142–144, 164  
Jarmusch Jim 50, 51, 102  
Jarrold Julian 79  
Jenkins Patty 51  
Jonze Spike 99  
Jopkiewicz Tomasz 125–127, 164  
Joyce James 36  
Jung Carl Gustav 27, 31, 66, 102

**K**

Kadłubek Zygmunt 17, 86, 166  
Kafka Franz 64  
Kaige Chen 51  
Kania Ireneusz 153, 163  
Kant Immanuel 18–20, 38, 164

Kartezjusz (Descartes René) 26, 134  
Kass Nikolaj Lie 83  
Kempna (-Pieniążek) Magdalena 56, 58, 164  
Kieślowski Krzysztof 58  
Kinder Marsha 42, 164  
Klawe Janina Zofia 23, 165  
Kłobukowski Miłosz 146–154, 164  
Knee Alan 79, 85  
Konefał Sebastian Jakub 98, 99, 103, 165  
Konwicki Tadeusz 144  
Kot Karolina 123, 164  
Koterski Marek 108, 115, 121  
Kowalczykowa Alina 19, 36, 164, 165  
Kowska Małgorzata 26, 165  
Krukowska Halina 36, 165  
Kurylenko Olga 146  
Kwiatkowski Władysław 12, 166  
Kwietniewska Małgorzata 19, 164

**L**

Latifah Queen 109  
Ledger Heath 118  
Lee Ang 49–52  
Linder Christoph 144, 163  
Loska Krzysztof 100, 165  
Lubelski Tadeusz 100, 165  
Lynch David 50, 51, 77, 99, 102  
Lyotard Jean-François 19, 165

**Ł**

Łoziński Jerzy 36, 166

**M**

McCarthy Todd 55, 165  
McGregor Ewan 55, 58  
Madden John 79  
Mahmidzada Ahmad Khan 118  
Malkovich John 99  
Margański Janusz 33, 43, 101, 163, 166  
Margolis Mark 77

Maria I Stuart 22  
Markiewicz Piotr 48, 165  
Matysek Magdalena 101, 165  
Mencwel Andrzej 47, 165  
Merlau-Ponty Maurice 26, 163  
Michałowska Marianna 130, 131, 165  
Migasiński Jacek 26, 165  
Miłosz Oskar 17, 164  
Mitchell Radha 80, 118  
Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 79, 82  
Morin Edgar 39–43, 46, 79, 144, 157, 158, 165  
Morris Wesley 55, 165  
Mróz Piotr 25–27, 165, 166

**N**

Nead Lynda 20, 165  
Nieszczerczewska Małgorzata 18, 27, 28, 62, 100, 141, 142, 165  
Nietzsche Friedrich 22  
Nolan Christopher 56, 147

**O**

Oleszczyk Michał 104, 107, 112, 165  
Olszewski Jan 126, 137, 165  
Osęka Andrzej 89, 163

**P**

Pascal Blaise 16, 17, 21, 165  
Pawelec Andrzej 37, 165  
Pawelec Dariusz 22, 165  
Pessoa Fernando 23, 165  
Pico della Mirandola Giovanni 15, 16, 18, 165  
Pietrasik Zdzisław 55, 165  
Pinsky Mark 103, 165  
Platon 13, 15, 21, 33  
Podrez Ewa 13, 18, 165, 166  
Pound Ezra 36  
Puccini Giacomo 150  
Przybysz Piotr 48, 165

**R**

Razagi Wali 118  
Reaser Elizabeth 59  
Resnais Alain 44, 46, 50, 82, 83, 111  
Reszke Robert 61, 85, 163, 164  
Ricci Leonard 42  
Ricoeur Paul 33–36, 45, 101, 166  
Rilke Rainer Maria 36  
Robbe-Grillet Alain 46  
Rogoziński Julian 25, 163  
Rorty Richard 107  
Rousseve Dan 103, 166  
Rusinek Michał 7, 163  
Rybicki Jan 136, 164

**S**

Sartre Jean-Paul 25–27, 31, 33, 34, 165, 166  
Sciora Annabella 71  
Segal Hanna 28, 29, 51, 74, 75, 87, 90, 151, 164, 166  
Sharian John 64  
Shelley Percy 20  
Shyamalan M. Night 56  
Siemek Andrzej 34, 164  
Sienkiewicz Henryk 87  
Siwek Paweł 13, 163  
Sławek Tadeusz 17, 86, 88, 166  
Sobol Elżbieta 14, 165  
Sochoń Jan 13, 15, 16, 166  
Sokrates 33  
Stankowska Agata 166  
Starobinski Jean 12, 100, 166  
Steiner Geroge 35, 36, 134, 166  
Szczepaniak Sławomir 13, 16, 165, 166  
Szekspir William 79, 82  
Szyłak Jerzy 101, 102, 107, 166  
Szymutko Stefan 106, 107, 166

**Ś**

Śliwiński Piotr 166  
Śpiewak Anna 25, 165, 166

**T**

Tatarkiewicz Anna 29, 89, 163  
Taylor Charles 36–38, 48, 101, 114, 166  
Thompson Emma 7  
Thornton Billy Bob 118  
Tirard Laurent 79  
Toub Shaun 122  
Trąbka Jan 11, 12, 166  
Trznadel Jacek 133, 163  
Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 133

**U**

Ugniewska Joanna 150, 164

**W**

Wajda Andrzej 144  
Waksmund Ryszard 87, 166  
Wang Wayne 100, 102, 107  
Ward Vincent 70  
Watts Naomi 55, 59, 77  
Welles Orson 44  
White Hayden 33, 34  
Wiegandt Ewa 166  
Wilder Billy 149  
Wiktoria z dynastii hanowerskiej 81  
Wilkoszewska Krystyna 100, 166  
Williams Robin 70  
Winslet Kate 79, 80  
Wojciechowski Piotr 84, 86, 166  
Wollstonecraft Shelley Mary 20  
Woollacott Janet 144, 145, 163  
Wordsworth William 20

**Z**

Zarębski Konrad J. 145, 147, 150, 166  
Zemeckis Robert 100  
Zhang Yimou 51

**Ż**

Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 16, 165

Magdalena Kempna-Pieniążek

## Stranger than fiction The role of imagination in Marc Forster's movies

### Summary

The book was devoted to the place Marc Forster's output is given in the category of imagination. In the first part the author outlines the most important theories of imagination, starting from the ancient conceptions and phenomenology to contemporary philosophy and film thought. When discussing the opinions of such researchers as Gaston Bachelard, Jean-Paul Sartre, Hanna Segal, Paul Ricoeur, Edgar Morin and Gilles Deleuze conclusion on a multidimensional understanding of this problem and its entanglement into contemporary redefinitions of such categories as memory can be drawn.

The second part of the book constitutes a collection of analyses of Marc Forster's movies (*Finding Neverland*, *Stay*, *Stranger than Fiction*, *The Kite Runner*, *Monster's Ball*, *Quantum of Solace*). The author presents the levels on which the concept of imagination understood as a psychological, aesthetic or philosophical, and, above all, anthropological category appears in director's works in five subsequent scenes. In her interpretations, she makes use of different research tools, including, René Girard's or Roland Barthes' theories. She also refers to, among others, the problems of movie authorships, postmodern movie, contemporary collections of phantasms, and the occurrence of mythic structures in pop culture at the turn of the 20th and 21st centuries. Although the most popular Forster's works constitute the core issue, the author also touches upon his less known projects, such as a debuting movie *Everything Put Together* or a commercial *LX Forty*.

Conclusions from the analyses conducted, included in the book, correspond with the latest theories of imagination. In the light of Forster's works imagination presents itself as a category tightly connected with memory, identity or subjectivity.



**Magdalena Kempna-Pieniążek**

## **Schräger als Fiktion Die Rolle der Phantasie in Marc Forsters Filmen**

### **Zusammenfassung**

Das Buch ist der Phantasie und deren Rolle in Marc Forsters Filmen gewidmet. Im ersten Teil nennt die Verfasserin die wichtigsten Phantasietheorien, angefangen von altertümlichen Konzeptionen, über Phänomenologie zu heutigen Philosophie und Filmkunst. Anhand der Ansichten von solchen Forschern, wie: Gaston Bachelard, Jean-Paul Sartre, Hanna Segal, Paul Ricoeur, Edgar Morin und Gilles Deleuze ist sie zum Schluss gelangt, dass obengenanntes Thema vielseitig ist und mit heutigen Neudefinitionen von solchen Kategorien, wie Gedächtnis betrachtet werden muss.

Den zweiten Teil des Buches bilden die Analysen von Marc Forsters Spielfilmen (*Wenn Träume fliegen lernen*, *Stay*, *Schräger als Fiktion*, *Drachenläufer*, *Monster's Ball*, *Quantum Trost*). In fünf aufeinanderfolgenden Aufzügen versucht die Verfasserin, auf die Ebenen hinzuweisen, auf denen die als psychologische, ästhetische, philosophische aber vor allem anthropologische Kategorie verstandene Phantasie in den Filmkunstwerken des Regisseurs zum Vorschein kommt. Sie bedient sich dabei verschiedener Forschungsmittel, darunter der Theorien von René Girard oder Roland Barthes. Sie berührt auch u.a. folgende Probleme: die Urheberschaft eines Films, postmoderne Filmkunst, gegenwärtige kollektive Phantasmen und das Vorhandensein von mythischen Strukturen in der Popkultur der Wende des 20. u. 21. Jh. Obwohl im Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit die berühmtesten Forsters Spielfilme stehen, bezieht sich die Verfasserin auch auf seine weniger bekannten Werke: den Debütfilm *Everything Put Together* und den Werbefilm *LXForty*.

Die aus den durchgeführten Analysen gezogenen und im Resümee enthaltenen Schlüsse stimmen mit den neusten Phantasietheorien überein – im Lichte Forsters Filmkunstwerke erscheint die Imagination als eine mit Gedächtnis, Identität und Subjektivität eng verbundene Kategorie.







W projekcie okładki wykorzystano zdjęcie autorstwa Justyny Szulc-Więcek

Redaktor  
Magdalena Białek

Projektant okładki  
Paulina Dubiel

Redaktor techniczny  
Barbara Arenhövel

Korektor  
Aleksandra Gaździcka

Skład i łamanie  
Bogusław Chruściński

Copyright © 2012 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-2089-2**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 11,0. Ark. wyd. 9,5. Papier  
offset. kl. III, 90 g                      Cena 12 zł (+VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 12 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336 • ISBN 978-83-226-2089-2